UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01479177 6

DAS ERBE DER ALTEN

IX

DAS ERBE DER ALTEN
SCHRIFTEN ÜBER WESEN UND WIRKUNG DER ANTIKE
GESAMMELT UND HERAUSGEGEBEN VON
O. CRUSIUS · O. IMMISCH · TH. ZIELINSKI

HEFT IX

DIE ANTIKE IN POETIK UND KUNSTTHEORIE

VON
KARL BORINSKI

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
≈ THEODOR WEICHER ≈ IN LEIPZIG 1914

3442

DIE ANTIKE IN POETIK UND KUNSTTHEORIE

VON AUSGANG DES KLASSISCHEN ALTERTUMS BIS AUF GOETHE UND WILHELM VON HUMBOLDT

I

MITTELALTER, RENAISSANCE, BAROCK

VON

KARL BORINSKI

205-133
10.8.26

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
≈ THEODOR WEICHER ≈ IN LEIPZIG 1914

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

PN
1044
B65
1914
Ev.21

Germany

Inhaltsverzeichnis.

I. Mittelalter.

Seite

1. Verismus 1

Der Verismus und die antike Kunst S. 1. — Die antike Theorie von der Kunst als Illusion der Natur S. 2. — Ihre Bestreitung als «Fiktion» im Altertum S. 2. — Ihre Apologie als «Fiktion» im Altertum S. 2. — Fortwirken der Fiktionsapologie S. 3. — Die Angriffe auf das Theater als antikes Staatsinstitut S. 3. — Die Theaterstreite S. 4. — Erstes Hervortreten der römisch-antiken Tendenz im Theaterstreit S. 5. — Wendung des Verismus gegen den Naturalismus S. 5. — Ablehnung des Tragischen S. 6. — Letzte Versuche das Theater zu halten S. 6. — Die antitragische Haltung im Urteil über die bildende Kunst S. 7. — Der positivistische Verismus des ausgehenden Altertums S. 8. — Die naturalistische Theorie bei Martial S. 8. — Die Christianisierung der hohen Antike S. 9. — Die antiken Schriftsteller als «Autoritäten» der Kirche S. 9. — Historische Autorität der alten Klassiker S. 10. — Sinken der Autorität des Homer S. 10. — Der moderne Nationalstolz auf den antiken Ursprung S. 11. — Abschätzige Kritik des Homer S. 12. — Verwerfung der antiken poetischen Inspiration als solcher S. 13. — Leidenschaften im Kunstwerk S. 14. — Dämonisierung der Kunst S. 14. — Wirkungen der antiken Kunstapologie S. 15. — Verhäßlichung und Verflüchtigung der Götterformen S. 16. — Mathematisierung des antiken Glaubens in der «Sphära» S. 17. — Antike Bilder im Volksglauben S. 18. — Auflösung der Götter in Naturgefühl S. 18. — Die Insel der Kalypso: Flucht des klassischen Geistes in die Einsamkeit S. 18. — Bewegtes Naturgefühl ohne Weltflucht S. 19. — Antike poetische Beziehungen zur Prädestinationslehre S. 20. — Tragödie als «liber mathematicus» S. 20. — Seneca tragicus bei den Calvinisten S. 21.

2 Allegorie 21

Allegorische Deutung der antiken «Fabeln» S. 21. — Mythologischer Besitzstand im Mittelalter und der Renaissance S. 22. — Theodulfs Lehrgedicht über die Fabeln der Poeten S. 23. — Die Allegorese als abstrakt geistiger Schlüssel zur Poesie S. 23. — Homerische und Platonische Allegorese S. 24. — Der «Mythenschutz» gegen den Rationalismus des Altertums S. 24. — Die Allegorese des hellenistischen Judentums S. 24. — Fortwirken der allegorischen Poetik Philos S. 25. — Poetik der «Sententiae» S. 26. — Die homerische Allegorie in der Physiologus-Literatur S. 26. — Die sapientia veterum der Poeten S. 26. — Ausdehnung der Lizenz und des Machtbereichs der geistigen Metaphorik S. 27.

Seite

3. Artes 28

Die antike Schule als Basis des Übergangs S. 28. — Legenden vom heimlichen Christentum der Klassiker S. 29. — Die artes als Wissenschaften bei Cicero und Quintilian S. 29. — Quintilians Systematik der Künste bei Augustin und Cassiodor S. 30. — Die neuen ⟨7⟩ Musen S. 30. — Der Dichter als Finder ⟨trovatore⟩ S. 31. — Musaeus S. 32. — Ausschluß des Dichters aus den artes liberales S. 32. — Poetik als «seconde rhétorique» und Anhang zur Logik S. 32. — Artes dictandi und «Poetria nova» S. 33. — Der Poetiker ⟨Horaz⟩ als Briefsteller S. 34. — Der Poetiker ⟨Horaz⟩ als Rhetoriker S. 34. — Antike Stilistik im Mittelalter ⟨bei Walther von der Vogelweide⟩ S. 35. — Antike Ansätze zur Stilwahrung und Literaturgeschichte S. 35. — Graecismus und «Poetria nova» S. 36. — Aristoteles und griechisches Altertum S. 36. — Die Mauren als Griechen des Mittelalters S. 37. — Einschränkung des Vorurteils gegen die poetische Lüge. Theorie der Fabel S. 37. — Rückwirkungen des Verrufs des Theaters auf die poetische Theorie S. 38. — Vorstellungen vom Drama S. 38. — Averrhoes über die Tragödie bei Aristoteles S. 39. — Averrhoes vertritt die Willensfreiheit in der antiken Tragödie S. 39. — Tragödie und Komödie, die Kunst zu loben und zu tadeln S. 40. — Wirkungen der Poetik des Kommentators S. 40. — Aristoteles' Rhetorik und Horaz vertreten die Poetik S. 40. — Begriff der Tragödie und Komödie in Dantes Gedicht S. 41. — Klassisches Ideal bei Dante S. 41. — Weitere Spuren klassischer Kritik im Mittelalter S. 42.

4. Ars rhythmica 43

Metrische Einteilung der Poesie S. 43. — Nachwirkungen der Metrik S. 43. — Ars rhythmica S. 44. — Mensuralrhythmik S. 44. — Antike Schule der Starktonrhythmik ⟨Otfried⟩ S. 45. — Metrische Eigentümlichkeiten des älteren Deutsch S. 46. — Antike Terminologie der neuen Rhythmik S. 46. — Rhythmus: Reim S. 47. — Das «Grabgeläute der antiken Welt» antik? S. 47. — Theoretisches Bewußtsein vom Übergange der Metrik zur Rhythmik S. 48. — Inneres Prinzip des Übergangs S. 48. — Das analoge Prinzip beim Übergang der antiken in die Kirchentonarten S. 49. — Das antike Erbe in der Kirchenmusik S. 50. — Tradition von den gewaltigen Wirkungen der antiken Musik S. 51. — Verhältnismäßig kurze Dauer des gegenwärtigen Zustandes der Musik S. 51. — Antike und moderne Chromatik und Enharmonik S. 52. — Antike Harmonik S. 52. — Antike Sphären- und Seelenharmonie S. 53. — Die antike harmonische Spekulation. Ausgang der neuen symphonischen ⟨polyphonen⟩ Musik S. 53. — Die Platonische Auffassung der Musik, als Ausdruck des göttlichen Gesetzes, in der Kirche S. 54.

5. Mechanica 55

Harmonik und Rhythmik der bildenden Künste im Mittelalter S. 55. — Die artes mechanicae im Kloster S. 56. — Der «dädalische» Mann des Mittelalters «antiquorum diligentissimus imitator» S. 56. — Vitruv im Mittelalter S. 57. — Weisheit des ⟨Bau-⟩Künstlers antik S. 57. — Antike Bauhüttenweisheit S. 58. — Begründung der Theorie der bildenden Kunst in der Architektonik des menschlichen Körpers S. 59. — Heidnischer und christlicher Tempelbegriff begegnen sich in der «Figur des Menschen» S. 60. — Die Figur-Theorie ist in ihrem Ursprung mystisch S. 61. — Zurückführung des neuen Kultus-

Seite

gebäudes auf die basilica forensis S. 61. — Das Himmelsgewölbe als Tempel S. 62. — Der römische Bogen S. 63. — Der Bogen in der antiken Säulenarchitektur S. 64. — Die symbolische Theorie der Säule S. 64. — Analogie der Wandlung in der antiken Säulenarchitektur zu der Wandlung der Metrik S. 65. — Grunddogma der antiken Orthodoxie S. 65.

6. Imago 67

Allgemeine Theorie des «Bildes» im neuen «orbis Romanus» S. 67. — Theorie der bildenden Kunst bei Augustin S. 67. — Platonische Teleologie der äußeren ⟨aptum⟩ und inneren ⟨confessio⟩ Schönheit bei Augustin und in der Renaissance S. 68. — Platonisches Prinzip der Kunstkritik S. 68. — Die Harmonie der Schönheit und die Proportionen des menschlichen Körpers S. 69. — Abtrennung des Schönen von der Bedürfnistheorie S. 69. — Die neuplatonische Apologie der Leibesschönheit S. 70. — Stellung des Neuplatonismus in der Kirche S. 71. — Bedeutung des Neuplatonismus für die Vermittlung der antiken Kunstreligion S. 71. — Direkte Einwirkungen des Neuplatonismus S. 72. — Dionysius «Areopagita» S. 73. — Das ästhetische Symbolum S. 74. — Die *θέωσις* der Sinnlichkeit S. 74. — Wirkungen der neuplatonischen Polemik gegen die Weltverdammung der christlichen Gnostiker S. 75. — Wiederhervortreten des Schönen im *καλόν*-Begriff S. 75. — Thomas von Aquin als Interpret des Areopagiten S. 76. — Das Ideal vom schönen Heiland S. 76. — Die idyllische Auffassung der «Kunst des Phidias» S. 77. — Die Existenzfrage der Kunst und die paganistische Tradition S. 77. — Die theoretische Apologie des neuen Kultbildes als Palladium des «unbekannten Gottes» S. 77. — Die Kultbilder als «Grund der Menschwerdung» S. 78. — Das «wahre Bild» S. 79. — Malerischer, idealistischer und esoterischer Grundcharakter der neuen Kunst S. 79. — Antiker Heroenkult in der neuen Kunst S. 79. — Haltung der Künstler bei den neuen Aufgaben S. 80. — Antike Idealtypen S. 80. — Moderne Kunstfremdheit und antike Kunstapologie in der Kirche S. 81. — Antike Totenklage im Bilde S. 81. — Antike Unsterblichkeitshoffnung im Bilde S. 82. — Fortwirkende Bedeutung der Zulassung des antiken Bilderkreises S. 83. — Der Ikonoklasmus und die antike Weihe der Kunstwerke S. 83. — Die puritanische Kunsttheorie der Kaiser S. 84. — Realismus der libri Carolini S. 85. — Schwierige Stellung der Plastik in der Theorie S. 86. — Statuenaberglaube S. 86. — Fortbestand plastischen Interesses S. 86. — Registrierung der Plastik S. 87. — Schweigende Duldung der Freiplastik S. 87. — Frage der nackten Körperform bei Griechen, Römern und Barbaren S. 87. — Die Nacktheit Ausgang des mittelalterlichen Begriffs der mechanischen Künste S. 88. — Gegensatz zum Naturalismus S. 89. — Antike Auffassung der Nacktheit als Freiheit vom menschlichen Bedürfnis S. 90. — Weitere Reste der göttlichen Nacktheit in der christlichen Kunst S. 90. — Hieratische Ablehnung des Realismus S. 91. — Sinnbildliche Technik der mittelalterlichen Kunst ⟨tituli⟩ S. 91. — Ideale Existenz im Bilde S. 92. — Schönheitsideal aus schönen Einzelheiten ⟨Zeuxis⟩ S. 92. — Theoretische Anleitungen zur descriptio formae S. 93. — Antikes im heiligen Schönheitsideal ⟨Physiognomik⟩ S. 93. — Lehrmäßige Tradition ⟨Malerbuch vom Athos⟩ S. 94. — Heraclius von Farben und Künsten der Römer S. 95. — Theophilus Presbyter ⟨Ölmalerei und Antike⟩ S. 96. — Cennino Cennini und die antike Phantasiefreiheit S. 96. — Ut poesis pictura im Mittelalter S. 97.

II. Frührenaissance.

Seite

1. Renatae literae 99

Die Sehnsucht nach dem alten Rom S. 99. — Die schöne Rüstung gegen die Barbaren S. 99. — Petrarcas antike Triumphe S. 100. — Daphne-Laura: der klassische Ruhm S. 100. — Dantes Zusammenhang mit Petrarcas Sehnsucht nach dem Altertum S. 100. — Antikisierender «Störer der Kulturentwicklung» S. 101. — Erster Zollwächter der klassischen Literatur S. 101. — Moderne «Flucht zu den Alten» S. 102. — Die alte Garde der Poesie S. 102. — Verewigungswert der Alten S. 103. — Cicero de Archia poeta S. 103. — De gloria ⟨Virgil⟩ S. 103. — Evangelium der antiken «exempla» S. 104. — Die beiden Francisci S. 105. — Antike Poetik in Schule und Kanzlei S. 105. — Res publica literaria ⟨antikes Duzen⟩ S. 105. — Die Geburtsstunde des neuen antiken Geistes S. 106. — Der «wahre Adel» S. 106. — Sein autoritativer Stammbaum: die Alten S. 106. — Begründer der cäsarischen Dynastie europäischer Großliteraten S. 107. — Antike «homines novi» S. 107. — Ihre humanitas ⟨*δαίμονες*, terrae filii, *εἴρονες*⟩ S. 108. — Humanität als «Bildung» abgegrenzt gegen Philanthropie S. 109. — Der Geselligkeit Schmuck S. 109.

2. Poetica 110

Entfesselung des Streits der Fakultäten S. 110. — Heilkraft der Poesie S. 111. — Heilkraft des Lorbeers ⟨Telesilla⟩ S. 111. — Heilkraft der Fabel S. 112. — Das Recht der poetischen Studien S. 112. — Bundesgenossenschaft der Mystik S. 113. — Poetica de Deo S. 113. — Antike «Schriftworte» ⟨Geflügelte Worte⟩ S. 113. — Boccaccio als mystischer Apologet der Götterfabeln und seiner poetischen Natur S. 115. — Der Stammbaum der Götter, wurzelnd in der Erde, ragt in den Himmel ⟨Macrobius testis, aurea catena Homeri⟩ S. 115. — Die Poeten sind nicht Affen der Philosophen, sondern Dolmetscher urzeitlicher Offenbarung ⟨Moses-Musaeus⟩ S. 116. — Antike Zitate in der Bibel S. 117. — Fortschreitende Verschiebung des Urteils über Bibel und Klassiker S. 117. — Angriffsstellung der Poeten gegen die «ignorantia» S. 118. — Anwendung auf die Juristen S. 119. — Poetik im Range über den artes S. 119. — Kirchenväter für die Poeten gegen die Philosophen S. 119.

3. Latinitas 120

Die poetische Reform der Gelehrtensprache S. 120. — Todesgefahr der lateinischen Sprache S. 120. — «Elegantia» S. 121. — Antikisierung der Nationalsprachen S. 121. — Das klassische Stilmuster ⟨Cicero⟩ S. 121. — Die Göttin Latinitas. — Internationale Herrschaft des Neulatein S. 122. — Ausgang aller Kunsttheorie von der sprachlichen Stilistik S. 123. — Das «aptum» S. 123. — Führende Rolle der Rhetorik in der antiken Kunsttheorie S. 124. — *Πειθώ* S. 124. — Künstlerische Begründung der rhetorischen Theorie S. 125. — Nachteile der rhetorischen Kunsttheorie S. 125. — Vermischung von Poesie und Prosa S. 126. — Bewußte Kunst kommt dem Theoretisieren entgegen S. 126. — Hervorwachsen aus dem Briefe ⟨Salutato⟩ S. 127. — Macht des Briefes für den neuen Geist S. 127. — Publizistische Tendenz auch der bildenden Kunst S. 129. — Einfluß auf die Geschichtschreibung S. 129. — Anklagen gegen sie S. 129. — Berechtigung der kumanistischen Geschichtschreibung S. 129. — Rückwirkung der humanistischen Historik auf die Poesie S. 130. — Poetik der «Africa» S. 131. — Einfluß Lucans S. 131.

Seite

4. Amores: Lusus 132

Klassische Romantheorie S. 132. — Antike Haltung der Novelle S. 133. — Arcadia S. 134. — Facetiae S. 134. — Ihre hygienische Wirkung S. 135. — Einschränkung des Witzes durch seine antike Theorie S. 136. — Stellung der Erotik S. 137. — Pädagogische Erotik S. 138. — Pathologisch aufgefaßt S. 138. — Allegorisch S. 138. — Geistiger Zölibat. — Keine Kameliendamen! S. 139. — Antike Einführung der höheren Erotik S. 140.

5. Ars nova antiqua 141

Wiederausbruch des klassischen Schönheitsbedürfnisses S. 141. — Das «aptum» im schönen Körper S. 142. — Erhebung des Kunstschönen zum Selbstzweck und der Gegenschlag S. 142. — Natürliche Solidität und Größe der antiken Bauwerke ⟨das «Ei des Brunellesco»⟩ S. 143. — Wiederherstellung der «mechanischen Kunst» der Alten gegen die Zierkunst der «Goten» S. 144. — Römische «rustica», «vestigia ruris» S. 145. — Das antike Selbstgefühl des italienischen Künstlers ⟨der neue Plinius⟩ S. 145. — Die Antikenfälschung bei den Romanen S. 146. — Der vorgebliche Grundbegriff der erlaubten Lüge in der Theorie der Renaissance: «convenientia» S. 147. — Ciceros convenientia: Übereinstimmung ⟨συμπάθεια⟩ mit der Natur S. 147. — L. B. Albertis «Konvenienz» S. 148. — Concinnitas S. 149. — «Nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando» S. 150. — Albertis griechische und Platonische Erziehung S. 151. — Platonischer Unterricht des Kardinals von Cusa S. 151. — Ansteigen der Einwirkung Platos S. 152. — Platos stetige Proportion S. 153. — Die harmonisch architektonische Spekulation S. 153. — Die vollendete Zahl Vitruvs S. 155. — Unterdrückung von Vitruvs Namen S. 155. — Platonische Wendung gegen Plato S. 156. — Antike Rehabilitierung des Künstlers S. 156. — Antik religiöser Charakter der Renaissancekunst S. 157. — Rückwirkung auf den «Geist der Zeit» S. 157. — Malerei als Urkunst der Menschlichkeit S. 158. — Arte di disegno für alle maßgebend S. 158. — Metrische Architektur S. 159. — Antike Formensprache S. 159. — Das römische Bauideal in seinen Folgen für die Welt S. 160. — Innere Gründe für die Abwendung von der Gotik S. 161. — Der humanistische Baumeister als Fürstenerzieher ⟨Filarete⟩ S. 162. — «Polifilo». Der humanistische Mönch als Antiquar S. 162. — Venedig und Griechenland S. 162. — Beschreibung von Kunstwerken S. 163. — Vitruvische Orthodoxie S. 164. — Aufgehen der Poesie in der antiken Kunstbegeisterung S. 164. — Rettung des künstlerischen Temperaments durch den Platonischen Arzt S. 164.

III. Hochrenaissance und Barock.

1. Herrschaft der Kunsttheorie 166

Die antike Allegorie in Raffaels «Poesie» S. 166. — Künstler und Kunst in der Schule von Athen S. 166. — Lionardo über den Vorrang des Künstlers vor dem Dichter S. 167. — Der Streit der Künste S. 168. — Antikes plastisches Einteilungsprinzip der Künste S. 168. — Seine Wurzel im christlichen Neuplatonismus S. 169. — Das malerische Prinzip ⟨des Zusetzens⟩ das positive

Seite

⟨göttliche⟩ S. 170. — Die Kunst der Beobachtung ⟨nach Aristoteles und Seneca gegen Demokrit⟩ S. 171. — Die Platonische Kritik des Scheinsehens und ihre Anregung der Perspektive S. 172. — Platonische Berichtigung des Sehtruges S. 172. — Vitruvs Scenographia S. 173. — Parallele zwischen Optik und Akustik S. 173. — Die antiken Grenzen der Perspektive S. 174. — Platonische Mathematik der Kunst ⟨als oberste Naturwissenschaft⟩ S. 174. — Mathematische Anmaßungen der Poetik S. 175. — Kritik des «ut pictura poesis» S. 175. — Richteramt der Blinden und Tauben S. 176.

2. Stilschule Quintilians 176

Die antike künstlerische Stilschule in der Rhetorik S. 176. — Compositio und dispositio künstlerische Aufgaben S. 177. — Partitio = Perspektive S. 178. — Der humanistische Kunstlehrer im Atelier ⟨Pomponius Gauricus⟩ S. 178. — Dispositio des Bildes nach *σαφήνεια* ⟨perspicuitas⟩ und *εὐκρίνεια*; diese wieder nach *ἐνάργεια*, *ἔμφασις* und *ἀμφιβολία* S. 179. — Stilisierung der Charakteristik ⟨amplificatio⟩ S. 179. — Amplificatio auch im Häßlichen und Geringen S. 180. — Lebendige Aktivität im Grundriß ⟨Flammenpyramide⟩ S. 181. — Furia; *δεινότης* S. 181. — Die Lehre von der actio bei Lionardo S. 181. — Mystische Bewegungslehre des Platonismus S. 182. — Antike Gesetze des Contraposts und des Bewegungsansatzes S. 182. — Das Liegen der Statuen ⟨otium⟩ S. 183. — Die Ethopöie in der Architektur S. 183.

3. Pictura Poesis 183

Malerei die älteste Kunst, Homer der erste Maler, Maler als «vates» S. 183. — Restitution des Homer vom Atelier aus S. 184. — Aufgabe der Poesie Erfindung für den Maler ⟨Cebes' Pinax⟩ S. 184. — Die inventio beim Maler ⟨Timanthes⟩ S. 185. — Die antike Theorie der inventio bei Francisco de Hollanda S. 185. — Die Antike als malerischer Vorwurf und elegisches Ideal S. 186. — Ineinanderfließen von antikem Klassizismus und modernem Barock S. 187.

4. Grotesk und Barock 188

Die antike Groteske ⟨bei Vitruv⟩ Ausgang des Barock S. 188. — Seine antike Verwerfung und Empfehlung S. 188. — Der Entdecker der begrabenen Antike ⟨Serapion⟩ «il Morto» S. 189. — Das Illusionistische der antiken Dekoration S. 189. — Die antiken Grotesken «Ursachen des sinkenden Geschmacks» S. 190. — Die Ursache des Abusus in der Architektur nach Palladio S. 190. — Die politischen Grundlagen des neuen Stils ⟨«literae et arma», «Ars et Mars»⟩ S. 191. — Die «perspicuitas» des Quintilian S. 192. — Pyknostylie S. 192. — Das jonische Polsterkapitäl als dekoratives Grundmotiv S. 192. — Das Wunder ⟨*θαυμαστόν*⟩ im architektonischen Ausdruck S. 193. — Wunder der Illusion S. 194. — Wunder der Ähnlichkeit S. 194. — Das kunstvoll Nachlässige des Horaz S. 195. — Horazens Forderung der Rührung und das Überlebendige S. 195. — Der allgemeine Triumph der Scenographie S. 195. — Timonische Kunsttheorie bei Shakespeare S. 196. — Der «hohe Stil» des Marc Aurel in Spanien und des Euphues in England S. 197. — Die spanische Antike Synthese des Asianischen und Lakonischen Stils S. 197. — Seine antiken Muster S. 198. — Das «barocco» in seiner logischen Urbedeutung als «Erbe der Alten» S. 199. — Die Architektonik der «Concepte» S. 199. — Der Stil des «Wunderbaren» S. 200. — Die klassisch-biblische Gleichnisharmonie S. 200

Seite

— Die antike Hofschule in Spanien und England S. 201. — Der Humor der antiken Temperamentslehre S. 201. — Theorie des antiklassischen Naturalismus S. 201. — Michelangelos Inanspruchnahme durch die Antikenfeinde S. 202. — Der «arkadische» Naturalismus der Antike S. 203. — Die Theorie des «treuen Schäfers» nach Pausanias S. 203. — Die Allegorie des «Adonisgärtleins» S. 204. — Die Personificatio der Sinnlichkeit S. 205. — Die perspicuitas des Adonis ⟨«floridité du stil»⟩ S. 205. — Chapelains antike Apologie des neuen Stils S. 206. — Die Neuheit des Stils S. 206. — Die neue rein kathartische Dichtung S. 206. — Ersatz der «Gratia» durch die «Galanteria» S. 207.

IV. Poetik der Renaissance.

1. Indulgentiae Graiae Linguae 208

Priorität der Kunsttraktate vor den Poetiken S. 208. — Rehabilitierung der Poesie. Vida S. 208. — Poetische Pädagogik S. 209. — Rationalismus S. 210. — Ratio der Lateiner gegen die «indulgentiae Graiae linguae» S. 211. — Waffen der «Modernen» im Kampfe gegen Homer S. 211. — Der griechische Klassizist: Trissino und seine Entdeckung des Poetikers Aristoteles S. 212. — Klassische ⟨griechische⟩ Regulierung der «barbarischen» Vulgärsprache S. 213. — Befreiung von der «gotischen» Fessel des Reims S. 213. — Die griechische Architekturmetrik und die moderne Rhythmik S. 214. — Fortschreiten des Klassizismus bei Trissino S. 214. — Die erste Aufstellung des Kanons der Einheiten S. 215. — Paralogistische Aufgabe des Poeten S. 217. — Die Niedrigkeit der Homerischen Gleichnisse im Dienste der Charakteristik S. 217. — Aristophanische Theorie der Komödie S. 218.

2. Aristoteles Poeta 219

Späte Auferstehung der Aristotelischen Poetik S. 219. — Der Aristoteles der Poetik gegen den Plato der Kunsttheorie S. 220. — Scientifische und ethische Tendenz des Aristotelismus in der Poetik S. 221. — Verbindung mit dem Virgilmuster S. 221. — Ratio poetica S. 222. — Abstoßung der platonischen übersinnlichen Idee S. 222. — Die Aristotelische Schönheitstheorie der Ärzte. ⟨Johanna von Arragonien⟩ S. 222. — Quantitative Proportion S. 223. — Der Arzt als Poetiker: Agostino Nipho S. 223. — Jul. C. Scaliger S. 224. — Die Schönheit als subtilitas S. 225. — Radikale Kritik des metrischen Schönheitsbegriffes ⟨bei Bacon, Spinoza⟩ S. 226. — Arzt und Dialektiker wieder an der Spitze der artes S. 226. — Das ⟨Quintilianische⟩ Prinzip des «Machens» S. 227. — Die «altera natura» ⟨in Virgil⟩ S. 227. — Der Prophet des «grand siècle» S. 228. — Wahrheit im Spiel S. 228. — Das dramatische Muster: Halkyone S. 229. — Romanhafte Sujets S. 230. — Aristophanisch-Plautinische Frechheit im Komischen und ⟨antihomerische⟩ Strenge im Seriösen S. 230. — Die Scaligersche Homerkritik Ausgang der Modernen S. 231. — Scaligers Unterscheidung des Natur- und Kunstdichters in Homer und Virgil S. 232. — Klassizismus der «Modernen» S. 233.

Seite

3. Regula poeseos 234

Allgemeine Regulative des Tridentinums S. 234. — Aristotelisch-antibarbarische Ablehnung der romantischen Epen S. 234. — Dagegen These der Romantiker von der Inkompetenz des Aristoteles gegenüber neuen Formen der Literatur S. 235. — Gegen das Horazische «in medias res» S. 235. — Die Gegenthese von den allzeit gleichen organischen Grundgesetzen der Kunst S. 236. — Tassos Kompromiß mit dem Aristoteles S. 236. — Anpassung des Aristoteles an die Forderungen des Tridentinum S. 237. — Durch richtige Anwendung des Aristoteles werden die «romanzi» klassisch S. 238. — Aristoteles und die Akademien S. 238. — Befreiung der Poesis von der Pictura S. 238. — Verlust der lebendigen Antike ⟨Castelvetro⟩ S. 239. — Der antiperipatetische Gegenschlag ⟨Patrizzi⟩ S. 240. — Die antike epische Theorie des Camoens S. 242. — Shakespeare und Aristoteles S. 243. — Shakespeares Beziehungen zum akademischen Theater S. 244. — Shakespeares Beziehungen zu den Akademikern S. 245.

Anmerkungen 246

I. Mittelalter.

1. Verismus.

Der Verismus und die antike Kunst. Die Kunstauffassung, die wir am Ausgang der Kunstwelt des Altertums als triebkräftig und auf die Folgezeit wirksam antreffen, ist eben die, durch die sie selbst zugrunde gerichtet worden ist. Die Antike hat auch die Waffen zu ihrer Vernichtung selbst geliefert. Eben darum haben sie sich wohl später in Instrumente zu ihrer Wiederaufrichtung umwandeln können.

Die Frage der künstlerischen Fiktion, der Vorwurf der Kunstlüge, steht im Vordergrund. Ursprünglich ⟨bei Hesiod⟩[1]) ist es der Ruhm der Musen, bei Pindar[2]) das hohe und noch in der realistischen Staatsrede des Pericles bei Thucydides[3]) das liebenswürdige Vorrecht des Dichters. Jetzt ist es der Verismus im heutigen Sinne, der zugleich herabzieht und anklagt. Das naive Grundtheorem grade der Kunstlehre des Altertums, von der Nachahmung, ermunterte zu beidem. Es ist bereits Abwehr seiner Mißverständnisse in dieser Absicht, wenn ein Kunstschriftsteller des 2. Jahrhunderts, der ältere Philostrat,[4]) indem er es berührt, auch gleich die «Gestalten und Taten der Heroenwelt» und «das Ebenmaß» hervorhebt, auf die die künstlerische Nachahmung gehe: «Wer die Kunst nicht mit Liebe umfaßt, beleidigt ihre Wahrheit, beleidigt auch ihre Weisheit, soviel davon den Dichtern zuteil geworden.»

Die antike Theorie von der Kunst als Illusion der Natur. Es ist hier nicht näher auszuführen, wie in der durchaus auf den Mythos gestellten und doch dabei naturwahren Kunst der Griechen, dies Theorem der Ausgang für alle — kritischen, polemischen und apologetischen — Auseinandersetzungen werden mußte. Was in jener die Welt zum erstenmal in Erstaunen setzte, das Naturgetreue der Nachbildung, mußte theoretisch in den Vordergrund treten. Wie ausschließlich und oberflächlich beherrscht die Illusionswirkung die umlaufenden Anekdoten von griechischen Künstlern und ihren Werken! Plato[5]) trennt noch die bloß nachahmende von der eigentlichen Musenkunst. Aristoteles[6]) schon nicht mehr. Gegen dekadente Nachahmung

des äußerlich, häßlich und gemein Wirklichen betont er nur die Anziehung auf das Wesensverwandte im Künstler und Publikum. Doch stellten früh schon auch große Künstler ihr Talent in seinen Sold, wie Silanion die Leichenfarbe der Jokaste in seinem Erz anzubringen bedacht war.[1]) Das Publikum, das Plutarch an der entscheidenden Wende der Zeiten im Auge hatte, bewunderte solche Kunststückchen, wie die Ferkelnachahmung der Stimme des Parmeno, gegen die die Natur selbst abfiel.[2])

Ihre Bestreitung als «Fiktion» im Altertum. Die religiöse wie die skeptische, die politische wie die ethische Kritik schon der Alten selbst machte sich an eine von diesem Standpunkt aus angesehene Kunst. Der Verismus Platos war transzendental und theologisch, der satyrischer Skeptiker, wie Martial und Lucian, wirkt positivistisch und naturalistisch, der der Stoiker, Senecas und Boethius' ethisch und philosophisch. Die Väter des neuen Glaubens nutzen diesen Verismus in jeder Gestalt gegen Pflege und Betrieb einer Dichtung und Kunst, die so eng mit dem alten verknüpft ist, ja ihn eigentlich ausmacht. Er ist unwahr, und damit ist die ganze, ihn tragende Kunstwelt von vornherein gerichtet. Das Platonische Argument von der Nachahmung der Ideen aus zweiter Hand, ihrer Verstümmelung, Verflachung und Verfälschung durch die Künste[3]) macht sie zum Werkzeug des Diabolos, des «Lügners von Anfang an». Selbst Plutarch, heidnisch konservativ und Freund der Dichter, ist in seiner für die spätere Apologie der Poesie wichtigen Schrift de audiendis poetis so sehr Platoniker, daß er gleich damit anhebt:[4]) «Zuerst nun wollen wir die Jugend in die Poesie einführen mit der Ermahnung nichts so sehr stets in Gedanken und vor Augen zu haben, als die Worte . . . viel lügen die Dichter teils vorsätzlich, teils unvorsätzlich.»

Ihre Apologie als «Fiktion» im Altertum. Aber er erkennt noch in der Fiktion das Selbstrecht und den Hauptreiz der Poesie gegenüber der «Wirklichkeit, die keine Veränderung duldet». Ja er erklärt mit dem Sophisten Gorgias «die Tragödie für eine Täuschung, in welcher derjenige, welcher getäuscht hat, gerechter ist, als der, welcher nicht getäuscht hat und der Getäuschte weiser, als der nicht Getäuschte ist».[5]) Das Unschädliche, Eingestandene, Durchsichtige blieb die letzte Zuflucht der «heidnischen Kunst»-verteidigung: «Angenehm ist die Täuschung darin und unschuldig», sagt der jüngere Philostrat ‹unter Caracalla› in der Einleitung zu seiner «Bildergallerie» sehr im Gegensatz zu dem Selbstbewußtsein seines großväterlichen Vorbildes. «Denn an Dinge, die nicht sind als wären sie wirklich, hintreten und sich von ihnen anziehen lassen, so daß man das für wirklich hält, woraus doch kein Schade entspringt — wie sollte das nicht die Seele ergötzen dürfen und unschuldig sein?»[6]) Sein Nachahmer Kallistratus wagt ‹bei einer Bildsäule des Heilgottes Äskulap!› daran zu erinnern, daß doch auch in der Unschuld im Bilde Wahrheit sein könne.[7]) Vielleicht schon mit direkter Anspielung auf

den neuen Gott setzt er hinzu: «Wir wollen zugeben, daß die göttliche Kraft auf menschliche Leiber herniederkomme, wo sie sogar von menschlichen Schwächen entheiligt werde; aber wir wollen es nicht glauben, daß sie sich einem von Natur Makellosen beigesellt hat?»

Fortwirken der Fiktionsapologie. Dies apologetische Theorem der späten Antike ist von den Kirchenvätern bis auf Schiller die letzte Zuflucht der bei den Modernen allezeit vom Verismus hart bedrängten Kunst geblieben. Die eingestandene Fiktion zu unschuldigen Zwecken rechtfertigt sie in den Augen der prinzipiellen Lügenfeinde, die im Diabolos, dem Trüger von Anfang an, den «Vater der Kunst» sehen, in der «Verlockung» zur Sünde den eigentlichen Zweck des künstlerisch Schönen.[1]) «Die Kunst ist nach Clemens[2]) nur zu loben, wenn sie den Menschen nicht als Wahrheit betrügt.» Ja, hierin ist sie nach Augustin der Irrlehre, die sich für Wahrheit ausgibt, durchaus vorzuziehen: «Wie viel besser waren doch die Märchen der Dichter und Grammatiker, als jene Fallstricke ‹der Manichäer›. Denn Vers und Gedicht und auch die fliegende Medea sind sicher nützlichere Dinge, als die fünf mannigfach ausgeschmückten Elemente, neben den fünf Höllen usw. Wenn ich selbst die fliegende Medea besang, so gab ich's doch nicht für Wahrheit aus; hörte ich sie aber besingen, so glaubte ich's nicht. Jenen Lehren aber habe ich geglaubt.»[3]) Daß Vers und Gedicht der Lehre der Wahrheit dienen könne, wird dabei ausdrücklich hervorgehoben. Die Verwendbarkeit der «heidnischen Dichter» zu pädagogischen Zwecken speziell im Schillerschen Sinne hat keiner der Väter so ausdrücklich und wirksam hervorgehoben, wie der noch ganz aus ihrer Schule stammende und ihrem letzten Schulvertreter Libanius befreundete Basilius.[4]) Seine Schutzschrift für sie[5]) wurde der locus classicus ihrer Verteidigung durch Jahrhunderte. Die hauptsächlichsten der Gemeinplätze für ihre Verteidigung und — Erneuerung in der neulateinischen und den nationalen Literaturen stammen hierher. Basilius geht offenbar von Plutarchs oben genannter Schrift aus, wenn er die poetische Fiktion zu dem Zweck zu nutzen rät, der sich, wie wir sehen werden, recht zum Rückgrat der gesamten Renaissancetheorie der Künste auswachsen sollte: für die exempla in Wort und Tat. «Fürs erste dürft ihr nicht allem, was die Dichter sagen, — um damit anzufangen, — da sie mancherlei vorbringen, ohne weiteres eure Aufmerksamkeit schenken; wenn sie euch dagegen die Taten oder Reden guter Männer erzählen, so müßt ihr sie lieben und ihnen nach Kräften ähnlich zu werden suchen; kommen sie aber auf schlechte Menschen, so müßt ihr euch hüten, ihnen nachzuahmen und eure Ohren verschließen, wie es jener Odysseus bei dem Gesange der Sirenen gemacht haben soll. Denn die Gewöhnung an schlechte Reden ist leicht der Weg zu schlechten Taten.»[6])

Die Angriffe auf das Theater als antikes Staatsinstitut. Aus diesem Grunde steht jetzt die Kunst, in der die Fiktion ganz in die Wirk-

lichkeit überzugehen scheint, die des Theaters, wie im Mittelpunkte der antiken künstlerischen Gestaltung des Lebenstraumes, so jetzt im Brennpunkte der Angriffe darauf. Ihre Einstellung in den Kultus krönt den Götzendienst durch den staatlich sanktionierten Betrug. Die Einführung der Spiele auf ausdrückliche Offenbarungen des Willens der Götter grade bei den ihnen ursprünglich abgeneigten Römern veranlaßt den Augustin[1]) zu bogenlangen Auseinandersetzungen mit seinen antiken Referenten Varro und Cicero. Alles Unheil, ja den Ruin der antiken Reiche schiebt er auf die falsche Maxime der antiken Staatslenker repräsentiert durch den «sehr gelehrten Pontifex Skävola», den possenhaften Fiktionen der Dichter durch solche Form der geheiligten Täuschung Realität zu verleihen.[2]) Was anderes, als schlechte Beispiele kann das böse Prinzip damit beabsichtigen: in der Verunglimpfung der Guten, die sich gegen ihre Karikierung auf der Bühne nicht zu wehren vermögen; in der Herausstreichung der Schlechten und Lasterhaften, deren Schändlichkeiten hier als «göttlich» dem blödesten Auge vorgeführt und autorisiert werden.[3]) Der Meinung des Labeo, daß es gute Götter seien, die durch diesen freudigen und fröhlichen Dienst geehrt werden, stellt er die Tragik des wirklichen Lebens gegenüber, die sie sorgfältig von der fingierten Tragik der Bühne fernzuhalten bemüht sind, an der sich mitleidlose Müßiggänger ergötzen. Denn als einmal wirkliche Todesanwärter am Ort der Spiele vorbei zum Richtplatz geführt wurden, mußten auf die wiederholte Götterdrohung eines römischen Bauern zur Sühne die Spiele erneuert werden,[4]) da die Götter, die sich an den Spielen erheitern wollten, der düstere Eindruck der Wirklichkeit verletzt habe.[5])

Die Theaterstreite. Die «Theaterstreite» bilden seitdem eine ständige Beigabe des künstlerischen Kulturlebens. Durch Rousseau haben sie den kirchlichen und puritanischen Hintergrund völlig verloren und das veristisch-sozialpolitische Motiv ausschließlich hervortreten lassen.[6]) Ihr theoretisches und praktisches Vorbild finden sie in jenem, der anfangs des dritten Jahrhunderts in Karthago entbrannte. Außer der Schrift Tertullians «de spectaculis» hat er noch eine andere gleichen Titels ⟨unter den Werken des Cyprian⟩[7]) gezeitigt und auf des dritten berühmten Karthagers Augustins eifrige Diskussion des Themas sichtlich eingewirkt. Bei Tertullian erhält das Rousseausche sozialpolitische Wahrheitsargument den Charakter eines biblischen Gebotes: «Der Schöpfer der Wahrheit liebt nichts Falsches, alle Erdichtung ist ihm Verfälschung. Der, welcher alle Heuchelei verdammt, wird keinen, der Stimme, Geschlecht, Alter, Liebe, Zorn, Seufzer, Tränen vorlügt, gut heißen.»[8]) Der Fluch des Mosaischen Gesetzes[9]) fällt auf Verkleidungen des männlichen Geschlechts ins weibliche und damit auf den ganzen Schauspielerstand. Im übrigen sind dem Montanistischen Puritaner die Theater hauptsächlich eine «Schule der Venus und des Bacchus». Seine Angriffe richten sich wesentlich gegen die entmenschende Grausamkeitspraxis des Zirkus, die ihre Rück-

wirkung auch auf die naturalistische Tragik der Theater übte. Die Freude am Tode eines Anderen ist unter allen Umständen verwerflich, auch wenn, wie im Zirkus, der ‹wirklich› zu Tötende ein bloßer Verbrecher ist.[1])

Erstes Hervortreten der römisch-antiken Tendenz im Theaterstreit. Demgegenüber verrät der römisch gesinnte Augustinus eher eine gewisse Nachsicht gegen den Zirkus, als das dem «kriegerischen Volke« früher allein bekannte Spiel.[2]) Die wahre Pest des Staates, wie sie denn auf Anlaß einer Pest eingeführt worden, ist ihm das griechische Theater, das wahre Gegenspiel der die Menschheit erziehenden Mysterien, von denen man dabei immer nur munkele.[3]) Seiner Obszönität, Weichlichkeit und Possenreißerei hält er die Verse des Persius[4]) entgegen, was der Bürger im Staate zu lernen habe. Von hier aus schreibt und nährt sich unablässig eine Haupttendenz der neuen Literatur- und Kunstgeschichte, die des Römergegen das Griechentum. Die Römer standen der Dichtung sowie Plato gegenüber. Cicero gibt ihm im Aburteil über Homer nichts nach. Seinen Scipio läßt er in der Republik über Bühne und Staat goldene Worte sagen.[5]) Der Witz der Dichter darf sich nach dem 12-Tafelgesetz nicht an wehrlose Bürger wagen, während es der griechischen Komödie gesetzlich gestattet war. Schauspieler wie jener Äschines und der Tragiker Aristodemus konnten bei den Griechen eine große politische Rolle spielen.[6]) Bei den sogenannten edlen und freien Studien werden die Knaben angehalten, die Tragödien und Komödien zu lesen und auswendig zu lernen. Und diese sind immer noch die erträglicheren unter den szenischen Spielen, da ihre Sprache wenigstens nicht obszön ist.[7]) Auch auf griechischer Seite beklagt damals Basilius die Gesunkenheit der Aufführungen, speziell die eingerissene Weichlichkeit der dramatischen Musik.[8])

Wendung des Verismus gegen den Naturalismus. Eine bemerkenswerte letzte Konsequenz des Platonischen Verismus ist die Wendung gegen den Naturalismus in der Kunst, ganz besonders der Szene. Man vergleiche die ruhige theoretische Haltung, mit der noch Plutarch die steigende Vorliebe des Publikums für den Naturalismus der Künste erörtert, weil man das Gemeine, Häßliche und Rohe in der Nachbildung «mit Ergötzung», in der Wirklichkeit «mit Ärger und Verdruß» sehe.[9]) Man vergleiche sie mit den heftigen Anklagen gegen sittliche, gesundheitliche Schädigung des Publikums, die jetzt gegen diese Praxis der Theater laut werden. Der sensationelle Naturalismus der Szene ging damals so weit, daß er bei sensiblen Besuchern Krämpfe, Wahnsinn, ja den Tod zur Folge hatte.[10]) Die fürchterliche Praxis der Fechterspiele scheint wie später wieder so in den Zeiten des dreißigjährigen Krieges, dem Theater die Ausnützung der kriminalen Hinrichtungen zur naturalistischen Vorführung des Todes auf der Szene nahegelegt zu haben.[11]) Der Begriff des Bösen, des «Satanischen» verbindet sich jetzt mit derartigen Schaustellungen, das Odium des «Verkehrs mit dem Teufel». Das

Seufzen und Wehklagen der von ihren Mitbürgern bedrückten Menschen wird den Weltkindern unter Lust und Freude vorgeführt, um die Geduld der Armen zu zeigen! So urteilt Basilius ausdrücklich nicht von der Arena, sondern vom Theater.[1])

Ablehnung des Tragischen. Auch hier präludiert Lucian, als eine Stimme aus dem heidnischen Publikum, in seiner Weise bereits hinlänglich dieser Auffassung des Tragischen.[2]) Er vergleicht die vornehme Welt, «unter deren Purpur es desto tragödienmäßer aussieht», «den schönen Büchern»: «die zwar auf purpurfarbenes Pergament geschrieben und um goldbeschlagene Stäbe gerollt sind; schlägt man sie aber auf, so ist's Tyest, der seine eigenen Kinder ißt, oder Ödipus, der bei seiner leiblichen Mutter liegt, oder Tereus, der zwei Schwestern auf einmal notzüchtigt». Von solcher Anschauungsweise angesteckt, zeigt sich die seltsame mittelalterliche Erklärung des Bocks im Worte Tragödie: weil auch der Bock vorn prächtig, hinten aber gering und häßlich aussehe.[3]) Durchwegs grade das Unmenschliche wird so im Grundbegriff des Tragischen gewittert; bei Cassiodor[4]) noch das Ungeheure ‹ex vocis vastitate. Quae concavis repercussionibus [der Theatermaske!] roborata, talem sonum videtur efficere, ut pene ab homine credatur exire›! Später immer mehr das Gräßliche ‹der Bocksstimme› und das Scheußliche des Geruchs.[5]) «Sage mir», so fragt Basilius[6]) statt aller Erörterung eines problematischen Vergnügens an tragischen Gegenständen, «o böser Gedanke und Dämon des zeitlichen Vergnügens und des eitlen Ruhmes, was es mir nützt, solche Dinge zu sehen und zu hören, wenn ich niemandem, dem Unrecht geschieht, zu helfen imstande bin und es mir nicht gestattet wird, weder die Schwachen zu verteidigen noch die Irrenden zurechtzuweisen!»

Letzte Versuche, das Theater zu halten. Gleichwohl versuchte man auch noch im christlichen Rom die Theater zu halten, und ihrem äußeren ‹baulichen› wie inneren Verfall vorzubeugen. Cassiodor[7]) — aus dem Munde des Königs Theodorich ist wohl der letzte, der die alte Bedeutung der Szene kennt und in Erinnerung bringt, daß an diesem Ort «die Musenkunst ‹actus musicus› und die Aussprüche des verständigsten Zeitalters blühten». Allein auch er gesteht, es sei «nach und nach dahin gekommen, daß die verehrungswürdigsten Disziplinen, dem Verkehr mit dem Unedlen ausweichend, sich aus Scham davon zurückgezogen haben». An ihre Stelle treten Gauklerkünste ‹artes lubricae›; die Schauspieler sind ehrlos ‹fama diminuti›. Gleichwohl wird auch ihre künstlerische Regulierung versucht mit Berufung auf das Altertum, das eine solche vorgesehen habe.[8])

In der Tat haben die Barbaren, in Rom erst die Eroberung des Totila ‹546›, die Theater des Altertums geschlossen, da man «in den schlechten Zeiten» ‹wie schon Augustin um 400 anmerkt› ihre Unkosten nicht mehr zu bestreiten vermochte.[9]) Und aus dem unmutigen Bericht eines späten Historikers ‹Ammian›[10]) geht hervor, daß sich die Römer in schlechten Zeiten lieber

aller andern Genüsse als der Schauspiele beraubten. Während man in drohender Hungersnot die Gelehrten als unnütze Leute aus der Stadt wies, ließ man dreitausend Tänzerinnen und ebensoviel männliche Choristen unangefochten in Rom.

Den nachhaltigsten Einfluß hat diese antitragische Theorie denn auch nicht in einem Christen, sondern dem «letzten großen Heiden», Boethius, auf die Folgezeit geübt. Als die Trösterin seines Hinrichtungskerkers, die Philosophie, «die Musen der Dichtkunst, die seinen Klagen Worte liehen, an seinem Lager stehen sah, da begann sie erregt ⟨!⟩ zu werden». Die Worte, die sie an sie richtet und die Wirkung, die sie damit erzielt, sind klassisch für ein Jahrtausend[1]):

«Wer hat diese Theaterdirnen zu diesem Kranken zugelassen, um seine Leiden nicht nur durch kein Heilmittel zu lindern, sondern durch süßes Gift nur noch mehr zu entfachen? Denn sie sind es, die mit den unfruchtbaren Dornen der Affekte die fruchtschwangere Saat der Vernunft töten und den Geist der Menschen an die Krankheit gewöhnen, statt ihn davon zu befreien! Erträglicher würde mir ihre Missetat noch erscheinen, wenn sie, wie gewöhnlich, irgend einen untergeordneten Geist durch ihre Lockungen auf Abwege gebracht hätten. Aber nun diesen Mann, der in eleatischen und akademischen Studien aufgezogen ist!

«Nun aber fort mit euch, ihr Sirenen, die ihr eure Opfer bis an den Rand des Verderbens so süß umschmeichelt! Überlaßt diesen Mann mir und meiner Muse zur Pflege und zur Heilung!»

So gescholten senkte der Chor der Musen traurig das Antlitz zur Erde und als diese falschen Trösterinnen die Schwelle verließen, zeugte ihr Erröten von ihrer tiefen Beschämung.

Dantes Convito[2]) hat — mit Hilfe der Lehre vom tieferen Sinn der Dichtung — diese ihr Ansehen vernichtende Vorstellung wieder in eine würdigere übergeführt. Die «Theaterdirnen und Sirenen»[3]) hat sie nicht von ihr verbannen können, wie die Wandlung in der Auffassung der Musen lehren wird.

Die antitragische Haltung im Urteil über die bildende Kunst. Die gleiche antitragische Haltung finden wir im Urteil über die bildende Kunst. In den Vorwürfen der Feinde aller Kultbilder, auch in ihrer rein künstlerischen Wirkung, wie des Athenagoras[4]), Tatian[5]), Firmicus[6]) sticht der Hinweis auf die tragische Gräßlichkeit ihrer Mythen, einer Niobe u. ä., hervor. Es war dies vielleicht der Grund, daß sich die Kreuzigung so spät in der Kunst hervorwagt.[7]) Das Hineintragen solcher Szenen in sie ⟨wie des zersägten Jesaias⟩ wird von dieser Theorie mißbilligt als «Erfindung der Dichter und Maler». Daß das Bedürfnis danach vorhanden war, beweist das frühe Auftreten solcher tragischer Szenen aus der Bibel gewissermaßen zu ihrem künstlerischen Ersatz.[8]) Die Verteidigung der antiken Kunst setzt bei den

Grundbedürfnissen des neuen Glaubens ein. Sie treten wohl nicht zufällig schon in der wie eine erste Schutzrede berührenden Verherrlichung des Phidiasschen Zeus durch Dion von Prusa hervor: die teilnehmende, menschliche Gegenwart des ‹abwesenden› Gottes statt seiner schreckenden Erhabenheit über alles, welche die bildende Kunst nicht ausdrücken könne, in wilden oder tierischen Bildern nicht ausdrücken solle. Symbolische Vertretung des Übersinnlichen, eigentlich ‹wie Denken und Vernunft› nicht Darstellbaren, ausschließlich als Trost und Bild des Friedens wird hier schon zum klassischen Kennzeichen.[1])

Der positivistische Verismus des ausgehenden Altertums. Es ist jedoch keineswegs der transzendental gerichtete, sondern vielleicht ebensosehr der positivistische Verismus, der nicht bloß das sogenannte Mittelalter von der antiken Kunstwelt scheidet. Für ihn sind die beiden «Realisten» aus ihrem äußersten Ost und West, Lucian und Martial, ebenso charakteristische Vertreter aus ihrem eigenen Kreise, wie Plato aus dessen Zentrum für jenen. Der Syrer, wie der Iberer, bringen nationale Eigenschaften für hre weltliterarische Aufgabe mit, der Poesieentfremdung des gesunkenen Altertums antik-klassischen Ausdruck zu verleihen. Lucian[2]) kümmert die transzendentale Seite der Platonischen Homerkritik wohl herzlich wenig. Ihn belustigt es, den poetischen Weltwiderspruch der Homerischen Grundlage der antiken Kultur, die Falschheit ihrer Wunder, das Vergängliche, Unzulängliche ihrer Ideale, des «heiligen Ilion», der «völkerentzweienden schönen Helena», einem Publikum handgreiflich zu machen, das über die gleichen Anstöße in der Wirklichkeit nicht nachzudenken oder hinwegzusehen liebt. In der Zurückweisung der Beweise für die Existenz der poetischen Götter im Jupiter tragoedus nimmt er es mit jedem Kirchenvater auf.[3]) Dieser Beweis selber aber ‹der kosmologische› ist bereits christlich.

Die naturalistische Theorie bei Martial. Den Landsmann der Cervantes und Velasquez im toleranten Rom interessiert nicht einmal diese Seite der Frage. Ihm ist die hohe Poesie des Epos und der Tragödie lediglich langweilig, weil sie sich von der Wirklichkeit entfernt:

Qui legis Oedipodam, caligantemque Thyesten ....
Hoc lege, quod possit dicere vita: meum est.[4])

Er überläßt sie bereits den Schulmeistern, die sich heiser daran schreien mögen

größeren Mägdlein und wackeren Knaben zum Greuel![5])

Sein witziges Buch schildert das wirkliche Leben:

Agnoscat mores vita legatque suos![6])

Möge man jenes loben, anbeten, wenn man das seine nur lese!

Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant.
Confiteor: laudant illa, sed ista legunt.[7])

In Lessings: wir wollen weniger erhoben, doch fleißiger gelesen sein, wirkt er damit heute noch so überzeugend wie je. Pessimistischer als das Unsterblichkeitsbewußtsein des Horaz, fordert das seine die Dauer der Statuen und Monumente für sein Fortleben heraus.[1]) Er spricht der bildenden Kunst bereits die Fähigkeit ab, das Innere wiederzugeben —

ars utinam mores animumque effingere possit! —
und . . . qui bellus homo est, Cotta, pusillus homo est . . .[2])

und hat damit für ihre Existenzfragen in der Folgezeit einen bedenklichen klassischen Ort geschaffen.[3])

Des Spaniers Prudentius vielzitiertes

Sic unum sectantur iter et inania rerum
Somnia concipiunt et Homerus et acer Apelles[4])

faßt den gemeinsamen Mißkredit der poetischen und künstlerischen Fiktion in ein Schlagwort zusammen.

Die Christianisierung der hohen Antike. Einen unerwarteten Bundesgenossen erhält gegen diese Angreifer im eigenen Lager die klassische Kunst in den «ciceronianischen» Christen, die in ihrem Haupte Hieronymus bereits den Kompromiß zwischen neuer Lehre und alter Kultursitte schlossen. Er ist in der sogenannten christianisierten Antike schließlich zur Herrschaft über Europa gelangt. Im Briefe an den Rhetor Magnus,[5]) einer Rechtfertigung seiner Rückfälligkeit in die ‹an seine geistliche Freundin Eustochion!› feierlich vor dem Weltrichter abgeschworene klassische Literatur,[6]) gibt er den Leitsatz für ihre jetzige Behandlung aus: «Was Wunder also, wenn auch ich die heidnische Weisheit wegen der Schönheit des Ausdrucks und der Wohlgestalt ihrer Glieder aus einer Gefangenen und Sklavin zu einer Israelitin zu erheben wünsche und das Tote an ihr, nämlich das Abgöttische, Wollüstige, Irrtümliche und Sinnlich-Lüsterne, wegschneide und abschere und gleichsam dann in ehelicher Verbindung mit ihrem gereinigten Leibe dem Gotte Sabaoth echte Kinder zeuge? — Meine Arbeit kommt der Familie Christi zu gute, der vermeintliche Mißbrauch einer Fremden vermehrt die Zahl der Mitdiener Gottes.»

Im Gegensatz dazu war schon von Clemens offen zugestanden worden, daß die heiligen Schriften «des Schmuckes, der äußeren Schönrederei, der Sprachfertigkeit und der einschmeichelnden Kunst entkleidet sind».[7]) Der «schlechte Stil des heiligen Geistes» war damit gleichfalls für alle Folgezeit festgestellt.[8])

Die antiken Schriftsteller als «Autoritäten» der Kirche. Was aber jenes Sendschreiben des Schriftvaters des Abendlandes noch einflußreicher macht, ist die ausdrückliche Erhebung der alten Dichter und Schriftsteller zu historischen Zeugen des heiligen Geistes und somit zu kirchlich anerkannten Autoritäten ‹autores›. Selbst in der heftigsten Erbitterung der Polemik über den

neuen Glauben waren seine klassisch gebildeten Verteidiger an diesen Zeugen aus dem Lager der Gegner nicht vorbeigegangen. Clemens[1]) hatte sogar auf dem verhaßten Theater solche gesammelt, die nicht bloß wie Sophokles für die reine Gottesverehrung Zeugnis ablegen, sondern wie Euripides und Menander die falsche anklagen und verhöhnen. Augustin[2]) ging jetzt sogar so weit, den Begriff des «fatums» mit dem des «Wortes» auszusöhnen. Der Brief des Hieronymus an Magnus macht aus dieser Praxis entgegen ihren Angreifern einen Ruhmestitel des wahren Glaubens, seine Gegner mit ihren eigenen Autoritäten schlagen zu können. Er weist sie bereits vor dem Christentum bei Philo und Josephus im weitesten Umfang nach und fügt dem die überraschende und jede weitere Diskussion abschneidende Auskunft hinzu, daß die heilige Schrift von Moses und Salomo bis auf Paulus heidnische Schriften zitiere.[3]) Boccaccio hat später davon lärmenden Gebrauch gemacht, als es galt, die Rehabilitierung der antiken Poesie vor den Angriffen der Religiosen sicherzustellen.[4])

Historische Autorität der alten Klassiker. Die Autorität der antiken Klassiker blieb unter dem Einfluß dieses doppelten Verismus grade nur als realistisch-historische ⟨autores im Gegensatz zu artes![5])⟩ bestehen. Sie sind nämlich Zeugen für die «Ursprünge». Ihre Lektüre soll dazu dienen, die «Etymologien» in Erinnerung zu halten, nachdem das Licht des Wortes die Welt erleuchtet. Dies die Idee des also betitelten Werkes des Isidor,[6]) des allgemein wichtigsten für die Bewahrung des antiken Erbes im Mittelalter. Ihre künstlerische Autorität reichte in der Öffentlichkeit grade für das Schachspiel hin, das Odysseus⟨-Palamedes!⟩, im deutschen «Renner» ein anderer «Ritter vor Troja», zur Unterhaltung der Verwundeten und Fürsten erfunden habe.[7]) Sogar Euripides wird dem mittelalterlichen Boethiuskommentar ⟨Consol. III, pr. 7⟩ zu einem römischen Historiker «Euripedes Tropius». Dantes «dice Livio che non erra»,[8]) sein Virgil als «fonte di parlar»,[9]) sein Aristoteles als «maestro di color che sanno»[10]) sind noch Proben dieser pragmatischen Autoritätsperiode im Fortwirken des klassischen Altertums. Als historische, urkundliche Zeugen aus der Vorzeit des Glaubens ließ man sie gelten, Plato und Aristoteles mit ihrer Metaphysik als Juden und Teilhaber Jerusalemitischer Offenbarungen, Virgil mit seiner Ekloge an Pollio als sibyllinischen Propheten des goldenen Zeitalters als «Reiches Gottes», das unter Augustus' Friedensära zu seiner Zeit historisch wurde. Lange hat grade die Poetik an diesen Fußschellen der lediglich historischen Autorisierung des Dichters in der Neuzeit zu schleppen gehabt, und ganz ist sie diese veristischen Fesseln seitdem nie wieder losgeworden.

Sinken der Autorität des Homer. Wesentlich aus diesem Grunde sank die Autorität des Homer, der «im Trojanischen Kriege nicht dabei gewesen» und «erst viele Jahre danach geboren ist»,[11]) gegen die Augenzeugen «qui ad ipsum tempus vixit et militavit» den troischen Priester Dares ⟨Il. 5, 9 ff.⟩

und den «Begleiter des Idomeneus» Dictys. Dem einen muß noch der Name des Übersetzers — Cornelius Nepos — und zum Überfluß die Dedikation an «Sallustius Crispus» historisches Gewicht geben.[1]) Das «phönizische» Original des anderen wird «auf Lindentafeln ⟨tiliis⟩» «in seinem Grabe zu Gnosos auf Kreta bei einem Erdbeben im 13. Jahre der Herrschaft Neros» aufgefunden.[2])

Dat Phrygius Dares veraci limite causas
Exitii Troiae seditionis onus.
Instruit in Trojam Graecos et pandit Homerus,
Quae vehat unda rates, Argolicumque dolum.

So faßt der Laborintus,[3]) der für uns merkwürdigste Zeuge der antiken Schulpoetik des Mittelalters, das Verhältnis. Es ist ein Gemeinplatz der bezüglichen poetischen Literatur im Mittelalter. Der betreffende literarhistorische Abschnitt ⟨im Eingang des tractatus tertius⟩ belehrt zugleich über das noch durchaus unmittelbare Verhältnis — durch keine Schranke von den modernen geschieden! — mindestens zu den Namen der antiken Literatur. Homer also war vornehmlich der Kriegsinstruktor unter Einwirkung des Horazischen «Res gestas regum ducumque tristia bella quo scribi possunt numero monstravit Homerus».[4]) So wird er beim Dante zum «poeta sovrano», durchaus nicht dem «Dichterfürsten» in unserem Sinne, sondern dem Dichtergeneral, der «mit dem Schwerte in der Hand wie ein Befehlshaber voranschreitet» ⟨con quella spada in mano . . vien dinanzi . . come sire⟩.[5]) Was im Homer, als dem animosen Gegenfüßler des Dares, am wichtigsten erscheint, ist der — Schiffskatalog. Das Interesse für die biographische[6]) historisch-statistische Autorität des Dichters dient jedoch keineswegs leerem Wissenskram. Es führt, wie der Nachdruck auf dem «Argolischen Trug» in das Innere des sozusagen poetisch-politischen Abhängigkeitsverhältnisses der modernen Nationen zum Altertum.

Der moderne Nationalstolz auf den antiken Ursprung. Der kosmopolitische Humanismus der Antike weckte grade den Nationalstolz der modernen Völker. Er zeigte ihnen schon damals, wenngleich vorerst phantastisch, ihr eigenes Altertum. Es vermittelt hier das nationale Selbstgefühl des weltumspannenden Imperium Romanum.

Denn so gewaltig war nun wieder die historische Autorität des Virgil, trotz dem Angriff des Hieronymus ⟨gegen Jovinian⟩ auf seine historische Glaubwürdigkeit,[7]) als Zeugen der römischen Urgeschichte, daß sein troischer Aeneas eine ganze Schar von Reichs- und Städtegründern nach sich zog, in denen sich der Geist der Völkerwanderung die homerischen *νόστοι* und *κτίσεις* aneignete: Aeneas kam nach Latium, Diomedes nach Calabrien, Sicanus nach Tuscien, Siculus nach Sizilien. Von Antenor, dem «Gründer Venedigs», wurde das Hünengrab in Padua gezeigt. Noch Lovato, einer der «neuen Menschen» des 14. Jahrhunderts, lieferte die Hexameter der Inschrift auf dem

Steinsarkophag am Ponte San Lorenzo, die man noch heute daselbst liest.[1]) Doch auch die anderen Nationen wollten hier hinter den Italienern nicht zurückstehen. Brutus ⟨Brut⟩ gründete Britannien, Francus Francien. «Nach seinem Onkel Paris», rühmt noch Ronsard in seiner Franciade, benannte er Paris.[2]) Otfried[3]) will die Franken auf das Geschlecht Alexanders von Macedonien zurückführen. Sie stehen hinter Römern und Griechen nicht zurück. Meder und Perser selbst würden mit ihnen nicht anbinden. Sie verstehen «mit Werkzeugen zu bauen» wie sie. Das Rittertum der Franzosen stammt nach dem deutschen «Moritz v. Craon» daher.[4]) Bei Konrad von Würzburg treten Ungarn, Russen, Dänen usw. vor Troja auf,[5]) und Herbort von Fritzlar gibt den Griechen das hessisch-thüringische Wappen.[6]) Der nordfranzösische Trouvère Benoît de St. Maure hat in seinem Roman de Troye[7]) bereits die Episode von Troilus und Briseida ⟨Chryseida, Cressida⟩, die durch Vermittlung Boccaccios und Chaucers in Shakespeare das eigentümliche Zerrbild der homerischen Welt anregte,[8]) das noch jüngst von unseren Modernen als «Trumpf gegen die Antike» ausgespielt werden mochte. Mit Unrecht! Denn es bedeutet in der Nation des Brut nichts, als die grade ihrer «Wiedergeburt» zunächst gemeinsame Parteinahme für die Trojaner gegen die Griechen. Sie haben zuerst den Trojanern ⟨auf dem Argonautenzuge⟩ die Hesione geraubt.[9]) Noch nach der Einnahme Konstantinopels durch die Türken[10]) sprach man von einer Rache der Troer an den Griechen. So des Florentinus Turonensis carmen de destructione Constantinopolitana sive de ultione Trojanorum contra Graecos ⟨1496⟩.[11])

Abschätzige Kritik des Homer. Auf diese Weise bereitet das Mittelalter jene abschätzige Homerkritik vor, die dann mit der lateinischen Renaissance auf der strahlenden Folie des Virgil die Poetik beherrscht. Hierfür vorbildlich scheint bereits das sichtliche Abrücken des Basilius, der — darin kein Eusthatius! — im Briefwechsel mit Libanius geringschätzig von «deinem Homer» spricht.[12]) Doch geht ihm und dem Gregor von Nazianz[13]) das Homerische Gleichnis noch durch «wie das Homerische Pferd» ⟨Il. 6, 506 ff.⟩. Zwar ist Homer noch im Karolingischen Zeitalter die «Freude von Hellas».[14]) Ein hochgestellter Dichter, wie jener Abt Angilbert ⟨der Schwiegersohn Karls des Großen⟩, erhält seinen Namen als ehrende, akademische Titulatur,[15]) und zur Hervorhebung seiner Beredsamkeit ⟨facundus H.⟩.[16]) Wie dies aber schon keine Fühlung mit dem wahren Homer verrät, so möchten wir gar seine Bedeutung für weitere Kreise bezweifeln, die sich in der öfteren Wahl seines Pseudonyms verraten soll.[17]) Der eine vorgebliche Fall dieser Art will den Namen sicher nur verächtlich machen ⟨s. u.⟩. Doch wird die Berechtigung, ihn zu kritisieren, zunächst noch mit Virgil, an Aristarch, Tucca, Varius und Probus dargetan.[18]) Da ist es denn bereits die Weitschweifigkeit ⟨verbosus Homerus⟩[19]) und die indecente Charakteristik ⟨im Gegensatz zum cautus stilus der wahrhaften Muse⟩, die sein «argolisches Lügengewebe» ⟨Argolicum

figmentum⟩ verunzieren.[1]) Schon tritt der Maeonius in die zweite Reihe hinter Maro mit dem gnädigen Gutachten «vates rite probatus».[2]) Die literarisch-kritische Übersicht des Theodulf[3]) nennt ihn nicht mehr mit Naso und Virgil. So knüpft die poetische Kritik wie im Altertum vor der philologischen wieder an Homer an. In welchem Geiste, zeigt summarisch die Form der Legende von seiner poetischen Inspiration bei dem Daresübersetzer.[4]) Homer, so berichtet dieser «Cornelius Nepos», habe den Athenern für wahnsinnig ⟨pro insano⟩ gegolten, weil er Götter mit Menschen im Kriege dargestellt habe ⟨quod deos cum hominibus belligerasse scripserit⟩. Nur unter dieser Voraussetzung kann man die schließliche Lächerlichmachung grade des prophetischen Dichters der alten Welt verstehen.[5]) Sie wird geübt an einem rheinischen Dichterling «Homerus nescio quis novus», der die Gegenden der Welt abschildert, während er unter heftigen Leibschmerzen ⟨infolge schlechten Brotes! — hagiosymbolisch?⟩ eine kleine Insel aufsucht ⟨!⟩. Dabei erscheint ihm Orcus, der auf seinem Dreizack ⟨gewöhnliche Vermengung des Oceanus mit Abyssus! daher dessen Gott!⟩ eine Laus sitzen hat! Darüber muß er so lachen, daß er all seiner Ilionpoetik mit samt den mythologischen Ungeheuern den Abschied gibt und sich zur Besingung des heiligen Gallus wendet. «Nicht wie Silen über den Dichter Gallus!»[6]) Soviel erhellt aus dieser Persifflierung ⟨der eigenen antikisierenden Richtung des mittelalterlichen Poeten⟩, daß Homer bis ans Ende als Bibel der alten Götter gegolten hat.

Verwerfung der antiken poetischen Inspiration als solcher. Die abschätzige Behandlung der poetischen Inspiration als Geisteskrankheit mußte gleichfalls durch Platos Voraussetzungen in dieser Sphäre großgezogen werden. Auch hier ist die Lucianische Karikatur des begeisterten Apollo eine lehrreiche Vorstufe. Als Vorwand der Gewinnsucht, ja des bösen Gewissens denunziert sie Kaiser Konstantin in der Kirchenversammlung.[7]) An der Inspiration selber, als realer, die Realität verbürgender Ursache der poetischen Begeisterung zweifelt er nicht. Er läßt es aber dahingestellt, ob sie den Sängern der Götterfabeln zuzugestehen sei. Unter dem Einfluß der Lehre vom spiritus immundus wird sie zur dämonischen Besessenheit. Als solche spiritus immundi sind die klassischen Poeten im hortus deliciarum der Herrat von Landsberg[8]) bezeichnet durch schwarze Vögel, Raben, auf ihren Schultern. Denn der Rabe, als der ungetreue Vogel Noahs, vertritt den Gegensatz zu seiner Taube, als dem Typus des heiligen Geistes.

Die Delphische Höhle wird noch im protestantischen Deutschland zur Hölle, aus der Apollo als der Fürst der bösen Geister weissagt.[9]) Sie symbolisiert die Dunkelheit seiner Sprüche, deren Inhalt doch — wie es Dürer kräftig unter den Dreifuß seines Apollo[10]) schreibt — nur Dreck ⟨«lutus!»⟩, deren Wirkung ⟨ein Schädel⟩ der Tod ist. Denn zu keiner Zeit hat stilistische Dunkelheit und Geheimlehre in poetischem Gewande die Geister stärker angezogen. Die Zauberkunst des Virgil nimmt von hier ihren Ausgang. Nicht

bloß zu Losen ‹sortes›, sondern auch zu Exorzismen wurden seine Verse ‹noch von Loyola› benutzt, grade Aen. IV, 124: speluncam Dido dux et Trojanus eandem — devenient . . .

Leidenschaften im Kunstwerk. Als das höllische Element, für dessen Erregung der poetische Geist verantwortlich gemacht wird, bezeichnet man die Leidenschaft. Auch hierfür hatte Plato[1]) schon genügend vorgearbeitet. Der heilige Geist verlangte «Ruhe, Sanftmut, Frieden und Stille», keine «Beunruhigung durch heftige Gemütserschütterungen», «Leidenschaft, Wut, Zorn und Verdruß».[2]) Augustinus kann sich nichts Treffenderes zur Anklage der antiken Poetikschule denken, als sein umständliches Bekenntnis[3]) über seine Seelenzustände bei den Schülerdeklamationen über selbstbearbeitete Themen. Wie er sich in den Zorn der Juno über die sich in Italien einnistenden Teukrer habe versetzen müssen. Wie gut ihm dies gotteslästerliche dämonische Lügenstücklein geglückt, wie er darüber Freude empfunden und obendrein noch Ruhm geerntet habe! Nur Basilius, der Schüler und Freund des Libanius, bricht für den «schönen Zorn und Schmerz» noch gelegentlich eine homerische Lanze.[4]) Ja, so etwas, wie die alte poetische Emotionssucht, spukt in dem Eifer, mit dem er seinen Lehrer um schleunige Übersendung seiner sensationellen Charakteristik eines Mürrischen ersucht.[5]) Er glaubt dann diesen selber vor sich zu sehen, wie er sich mit einem geschwätzigen Weibe unterhält. Er preist den «lebendigen» Redner, der «allein auf Erden den Worten eine Seele zu geben weiß.» «O Musen, o Reden, o Athen, was gewährt ihr euren Liebhabern!»[6]) Bei seinem Studium in Athen rühmt Gregor von Nazianz ‹im Nachruf›[7]) offen seine «Beherrschung der Metrik» und der «Gesetze der Dichtkunst».

Dämonisierung der Kunst. Diese Verlebendigung des Kunstwerks ist es nun aber grade, die der Verurteilung unterliegt durch das steigende Ruhebedürfnis eines vom Leben selbst überreizten und erregten Zeitalters. Die trübe Starrheit byzantinischer Kunst ist auch nur Ausfluß ihrer Theorie. Mit richtigem Instinkt sah man im lebendigen Kunstwerk das letzte Asyl der alten Götter, jetzt Dämonen, deren Identifizierung mit den typischen menschlichen Leidenschaften schon die älteste mönchische Mystik[8]) mit kunstwissenschaftlicher Sicherheit vornimmt. Aber auch die spätere neue Lehre vom Genie, von der Besessenheit des Künstlers, von der geisterhaften Wirkung seines Werkes wurzelt, angeknüpft an mißgünstige Interpretation der schon nicht wohlwollenden Platonischen Lehre vom furor poeticus, in dieser Dämonisierung der Kunst. Die Theurgik, dieser mißleitete magische Trieb der antiken künstlerischen Phantasie mit ihren Geister- und Gespensterbannungen, steht nicht zufällig in so nahem Bezug zur Theorie der antiken Kunst bei ihren letzten Apologeten, den Neuplatonikern. So wird denn alle antike Dichtung und Kunst jetzt Dämonenwerk: eingegeben vom Vater der Dämonen und ausgebildet von den der wahren Gottesfurcht entfremdeten

Menschen, aus Dämonenfurcht: Deisidämonie. Das Mittelalter nicht bloß, sondern mehr noch die Reformationszeit verwendet ihre biblische Antiquitätenforschung zur Feststellung des Zeitpunktes, an welchem dies Unwesen in der Menschheit eingerissen. Nimrod wird dafür verantwortlich gemacht, der Herrscher des Zeitalters der Riesen und «berühmten Leute», die aus der schmählichen Verbindung der Kinder Gottes mit den Menschentöchtern hervorgingen.

Wirkungen der antiken Kunstapologie. Es halten nun die klassisch Gebildeten, wie Clemens v. Alex., Gregor v. Nazianz, Augustin, nicht mit der Anschauung zurück, daß die «Göttermacher nicht Götter oder Dämonen anbeten, sondern lediglich die Kunst».[1]) Man sieht daraus, daß so eindrucksvolle Apologien, wie sie Dion. v. Prusa[2]) dem Phidias für seine Götterkunst in den Mund legte, ihre Wirkung nicht ganz verfehlten. Sind es doch diejenigen Argumente, die der neue Glaube für seine kultische Kunst endlich selber übernehmen mußte, die hier für die Bilder ins Feld geführt werden, daß «es im Wesen der menschlichen Natur liege, die abwesenden Gegenstände ihrer Liebe sich sinnlich zu vergegenwärtigen». Barbaren ohne Kunst übertragen das auf Steine, Bäume, Berge, die mit ihnen in Berührung getreten. Porphyrius[3]) fügt dem schon die allgemein verständliche Wirkung der Kunst bei, der nur die Fühllosen wie in der Schrift die Analphabeten und Illiteraten unzugänglich seien. Diese erklären dann die Bildsäulen «nur für Holz und Stein». Kein Geringerer, als Kaiser Konstantin selbst ⟨in der Redaktion des Eusebius⟩,[4]) überliefert die Resonanz solcher Worte in den maßgebenden Kreisen: «Es legt wohl ein geschickter Bildhauer, wenn er ein Ideal vorher in seinem Geiste erfaßt hat, eine Probe seines künstlerischen Geschickes ab; dabei vergißt er sich gleichsam selbst; er schmeichelt seinem eigenen Gebilde, verehrt es wie einen unsterblichen Gott und räumt doch ein, daß er, der Vater und Schöpfer dieser Statue, sterblich ist.» Die Lust ist die böse Mutter der Künste. Clemens fand sie auf dem Finger des Olympischen Zeus durch den Künstler selbst insgeheim anerkannt. So deutete man als einen Lustknaben Pantarkes, den «*Πανταρκὴς καλός*», die Devise der Allgefälligkeit des Schönen.[5]) Hier tritt nun dazu die Eitelkeit auf die berückende Kunst ⟨*κακοτεχνία* nach Clemens[6])⟩ der schönen Gesichter. Es sind, urteilt selbst der «Athener» Gregor v. Nazianz, «böser Geister böse Bildner und Diener und Priester».[7]) Daß es eine dämonische Kunst sei, die die Macht habe, «unsichtbare Geister an sichtbare Gegenstände der körperlichen Materie zu knüpfen», referiert Augustin ⟨nach Apulejus⟩ als Ansicht «des Ägypters Hermes» ⟨Trismegistos⟩. Wir erkennen hier das geheime Band zwischen Kunst und Theurgie. Die Kunstwerke werden so «gleichsam die Leiber von Göttern; es wohnten in diesen Bildern gewisse dazu eingeladene Geister, welche nicht ohne Macht sind, entweder zu schaden oder einige Wünsche derer zu erfüllen, die ihnen göttliche Ehren erweisen».[8]) So ver-

gröbert sich die ursprünglich rein kunsttheoretische Anschauung zu der Volksmeinung, daß jemand in den Standbildern wohne, «ein Gott oder Dämon, Wahrsager oder Seher, mindestens ein dunkles, unbestimmtes Schattengebilde». Daß nichts dergleichen bei ihrer Zerstörung in ihnen gefunden wurde, berichtet Eusebius im Constantin, habe ihnen den meisten Abbruch getan. Neben bloß materiellem Füllsel waren aber auch Totengebeine und -schädel in ihnen, «betrügerisch zugerüstet durch die böse Kunst von Zauberern»[1] ⟨Theurgen⟩. Bezauberung ist denn auch die Seele der Götterdichtung. Ihr Inhalt wird von Kaiser Konstantin in ernsthafter Weise angedeutet ⟨ihre Kämpfe, Unfälle, Gericht der Göttersöhne über die Menschen in der Unterwelt⟩, als wäre er vom Glauben daran nicht völlig frei.[2] Was sie ihm verdächtig macht, ist ihre lebendige Kunst und die Leidenschaftlichkeit bzw. «Unbekümmertheit» der Götter im Verhältnis zu den Menschen. Die wahre göttliche Natur braucht keine Kunst. Also kann nur die falsche, lügnerische auf Kunst angewiesen sein.

Verhäßlichung und Verflüchtigung der Götterformen. Die Macht der alten Götter lag also lediglich in der Form, die ihnen Künstler und Poeten zu geben[3] verstehen. Sie ihnen rauben, hieß sie vernichten. Zu diesem Zwecke hielt man sich aber nicht bloß an ihre Bilder und poetischen Beschreibungen, sondern die ihnen zugrunde liegenden plastischen Schönheitsvorstellungen. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie man daran geht, sie methodisch zu verhäßlichen und zu verflüchtigen. Die Gebete bei Homer,[4] die Töchter des Zeus, schon damals aus dem alten Götterkreise besonders auffallend, werden zu den «zusammengeschrumpften lahmen ⟨!⟩ schielenden ⟨!⟩» Kronzeugen der Häßlichkeit der olympischen Familie, «eher die Töchter des Thersites».[5] Bion sage, wie solle man den Segen wohlgestalter Kinder von Zeus erbitten, da er sich ihn selbst nicht zu geben vermochte. Man übersieht leicht diese antiken Uransetzungen zur Bildung der Teufelsfratze. Wie hierfür Homer, so muß für ihre schattenhafte Nichtigkeit ihre Bezeichnung im Psalm[6] den Schriftbeleg erbringen. Auch die Verrufung als «Dämonen» im jetzigen Sinne muß seltsamerweise Homer[7] belegen. Die Etymologie dafür ist nicht mehr die der «Austeiler» ⟨der Lebenslose⟩, sondern im üblen Sinne der gefallenen Engel: die «Wissenden», d. h. die auf ihr Wissen Hochmütigen.[8] Es gab solche niederer Ordnung und «große Dämonen», die alten Zwölfgötter.[9] Ihnen werden ⟨nach Apulejus⟩ die Lemuren angereiht, Menschenseelen, die schlecht gelebt haben.[10] Für die Preisgabe des Kronrechts der griechischen Götter, ihre nur menschliche Form, hatte der um sich greifende ägyptische Kult längst gesorgt. Augustin sagt, daß er noch immer lieber den Plato als Gott anbeten wolle, als den Hundsgott Anubis.[11] Dieser hundsköpfige Gott hat sich merkwürdigerweise in der griechischen Kirche[12] erhalten, als Typus des h. Christoph. Sollte der besondere Zorn des Kirchenvaters auf diesen ägyptischen Gott schon durch dergleichen motiviert sein? Von

ähnlichen Anschauungen scheint schon das Konzil ausgegangen zu sein, welches ⟨692⟩ die überhandnehmende Lammesverehrung durch «die menschliche Gestalt Christi» in den Bildern zu ersetzen «befahl».[1]) In den Gestalten der Evangelisten mit ihren Tierköpfen ⟨Ochs, Adler, Löwe⟩ ist diesem Barbarismus in der neuen Kunst doch eine Zeit lang der allgemeine Tribut entrichtet worden. Den läppischen Aberwitz der Götterverehrung auf dem römischen Forum, «wo einer der Salbenreiber des Jupiter, der andere den Friseur der Venus machte», bespöttelt schon Seneca.[2])

Mathematisierung des antiken Glaubens in der «Sphära». Es ist gewiß das stärkste Zeichen für die Verflüchtigung der künstlerischen Göttervorstellungen der Alten, daß sie sich im Mittelalter ⟨und nicht bloß in diesem!⟩ in «mathematische» umsetzen. Aber zugleich für ihre unzerstörbare Begründung in der menschlichen Bedürftigkeit. Was von den noch antiken Bemühungen, diese sinkende Sphäre dem Leben zu erhalten, in die Kunst bestimmenden Anschauungen der Zeiten eingeflossen ist, bewegt sich um neupythagoreische Zahlenmystik[3]) und neuplatonische Astrologie.[4]) Im Mittelpunkt steht hier, schon seit Plutarch, dasjenige Platonische Buch, das mit seiner Harmonik der Sphären und des Menschen, seiner Herkunft der Seelen von verschiedenen Sternen beide Seiten künstlerisch und poetisch anregend zu verbinden weiß. In der lateinischen Fassung des Chalcidius hat der Timaeus das ganze Mittelalter und eine geraume Zeit der Renaissance hindurch Plato fast einzig vertreten und musikalische, poetische wie künstlerische Theorie gleichermaßen bestimmt.[5])

Doch auch die religiöse Verehrung der Weltkörper und Naturwesen als Gottheiten nach ihren mythologischen Funktionen, wie die Neuplatoniker sie als Kultus zu bewahren suchten, und wie sich leicht mit pythagoreischen Seelenwanderungsvorstellungen verband, ist immer wieder als paganistisches Bekenntnis grade inmitten poetischer und künstlerischer Kreise aufgetaucht. Es ist der gemeinsame antike Glaube der nach ihrer Stellung zum christlichen Dogma sonst stark abweichenden Ketzersekten.[6]) Eine unsichtbare, aber in ihren Wirkungen auf das Denken und Vorstellen des Abendlandes um so stärker spürbare Brücke vom Altertum zur Renaissance schlagen diese geheimen Bewahrer der antiken «Sphära».[7]) Ihr Anteil an der Erneuerung des Altertums in Norditalien und der Provence ist noch nicht gewürdigt, so offen er liegt bei Dante, Boccaccio und dem nicht offiziellen Petrarca. Es ist die «Platonische Religion» des Gemisthos Pleton in der Renaissance, wie Goethes Heidentum, von dem er im Eingang des zweiten Faust und in den Wanderjahren poetisch grundbestimmende Bekenntnisse ablegt.[8]) In den Wanderjahren übernimmt er direkt den letzten Schluß der Poesie der Entsagung, den tatsächlichen Bezug und Übergang verklärter Menschenseelen zu Himmelskörpern, den Enneaden des Plotin. Platonisches Heidentum ist ferner immer wieder da gesucht worden, wo Ideen des Symposion sich zu Theorien kunstreligiöser

Natur ausgestalten. Von Marsilio Ficino im 15. Jahrhundert bis zur Frau des Philologen Wyttenbach[1]) im 19. ließe sich hiervon leicht eine Folge männlicher und weiblicher Charakterbilder aufweisen.

Antike Bilder im Volksglauben. Selbst im bilderfeindlichsten Mittelalter führt die Bewahrung von Sol und Luna, Tellus und Oceanus im künstlerischen Gedächtnis, die Verwendung derartiger antiker Sarkophage zu christlichen Grabdenkmälern auf solche neuplatonische Anschauungen. Sol und «Luna» (?), über den Tod des Heilands klagend,[2]) begegneten evangelischen Vorstellungen. Vielleicht begegneten sie auch Resten oder Instinkten heimischer Naturreligion. So in den libri Carolini, in einem Gedichte des Landsmanns und Nacheiferers Isidors in klassischer Bildung im Kreise Karls des Großen, Theodulfs (Bischofs von Orleans) über ein wohl in dieser Art wissenschaftlich gemeintes Wandgemälde des Tellus.[3]) Diese «imago terrae in modum orbis comprehensa» stellte sie dar ein Kind säugend, mit einem Korb voll Blumen, einen Turm auf dem Haupte, Schlüssel (!), Waffen, Zymbeln in der Hand, wilde und zahme Tiere zu ihren Füßen, einen Wagen hinter sich. Ovid ist auch mit seinen Metamorphosen immer am Leben geblieben. Wie er hier mit seinen Erzählungen (Pyramus und Thisbe, Picus und Circe, Philemon und Baucis) früh die allgemeine Volkskunst[4]) und -literatur und sogar das alte Volkslied[5]) versorgt hat, so kann gar mancher Zug aus seiner mythologischen Seelenwanderungslehre (Verwandlung in Bäume, Raub durch Flußgötter-«Wassermänner») usw. die poetische Anschauung der Völker bestimmt haben.

Auflösung der Götter in Naturgefühl: «die Insel der Kalypso». Tatsächlich haben sich die alten Götter, den pantheistischen Glauben bewährend, in Natur, in Landschaft aufgelöst. Den Alten wird ja besonders oft und gern das «romantische», «germanische» Naturgefühl abgesprochen. Da ist es nun merkwürdig, daß grade sie es im Mittelalter anregen. Die Bevorzugung schöner Gegenden bei den Klostergründungen kommt aus dem Süden und wird als «klassisch» empfunden. Jener Brief des hl. Basilius[6]) an seinen «Kameraden» Gregor von Nazianz über seine ideale Einsiedelei am Pontus ward das Muster auch aller poetischen Eremitagen, Clairvaux und Vanclusen, in Wirklichkeit und auf Bildern. Gott hat ihm diese Gegend gezeigt als Realisierung seiner Träume: «Da ist nämlich ein hoher Berg, bedeckt von einem dichten Walde, an der Nordseite fließt kaltes und klares Wasser herab. An seinem Fuße breitet sich eine Ebene aus, welche durch die Feuchtigkeit des Berges in beständiger Feuchtigkeit erhalten wird. Diese umgibt ein Urwald von verschiedenen und mannigfaltigen Bäumen wie mit einem Zaune, so daß im Vergleich mit ihr sogar die Insel der Kalypso, welche Homer wegen ihrer Schönheit am meisten bewundert, unbedeutend zu sein scheint. . . . Von zwei Seiten umgeben den Ort tiefe Schluchten, von der andern Seite ergießt sich der Fluß von der Höhe hernieder, der ebenfalls wieder eine fort-

laufende und schwer zu ersteigende Mauer bildet. Der sich nach beiden Seiten hinziehende und mit seinen Krümmungen an die Abgründe anschließende Berg sperrt den Pfad, der an seinem Fuße hinführt. Es gibt nur einen Zugang, über den wir Herr sind. Unsere Wohnung ist auf einem andern Vorsprunge oben mit einer kleinen Hochebene, so daß sich die Ebene ganz vor unsern Augen ausbreitet und wir auf den Fluß, der sie rings umfließt, herabsehen, der, wie mir wenigstens scheint, kein geringeres Vergnügen gewährt, als jene haben, die von Amphipolis aus den Strymon wahrnehmen. . . . . Warum soll ich die Dünste der Erde und die kühlen Lüfte des Flusses erwähnen? Die Menge der Blumen oder der Singvögel mag ein anderer bewundern, denn ich habe nicht Muße, darauf zu achten. Das Vorzüglichste aber, was wir von dem Lande zu sagen haben, ist, daß es außerdem, daß es wegen seiner günstigen Lage geeignet ist, Früchte aller Art hervorzubringen, mir die angenehmste Frucht, die Ruhe erzeugt. Denn nicht allein ist es fern von dem Geräusche der Städte, sondern es läßt auch nicht einmal einen Wanderer zu uns, ausgenommen diejenigen, welche auf der Jagd sich zu uns gesellen.

Von dieser «Insel der Kalypso» des Basilius geht ein heiliger Ruf durch das ganze Mittelalter, bis sie in den «Silvani» der Horazischen Poetik in der Renaissance auch wieder in der Welt zu Ehren kommt. Es scheint, daß «das Buch» und «das Wort» an sich zunächst nach ihren Ergänzern in Natur und Einsamkeit verlangen. Oder hat die Thebais aus wesentlicheren Gründen sich zur Hochschule der neuen Lehre empfohlen? Hier liegt die menschliche Erklärung dafür, daß der klassische Geist vor den Barbaren statt in den Selbstmord ins Mönchstum flüchten konnte, daß der «Athos» sein letztes Asyl wurde.[1]) Antonius ward in Einsamkeiten umgetrieben, bis er das Ideal seiner Sehnsucht in der Wüste fand: eine Oase mit wilden Palmen, einen klaren Wasserquell und einem schroffaufsteigenden wildzerklüfteten Berge darüber.[2]) Griechische Philosophen suchen ihn in seiner Bergeinsamkeit auf. Sie kommen, um zu spotten und scheiden mit Umarmung von ihm, mit dem Geständnisse, Nutzen von ihm davonzutragen.[3]) «Experto crede!» ruft der mystische Vorläufer des Heilandes der Renaissance, des Naturpredigers von Assisi, der hl. Bernhard,[4]) «aliquid amplius invenies in silvis, quam in libris. Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis!» . . . «O wenn du nur einmal von dem Mark des Korns geschmeckt hättest, von dem Jerusalem satt wird! Wie gern würdest Du seine Hülsen zu nagen jüdischen Literaten überlassen!»

Bewegtes Naturgefühl ohne Weltflucht. Doch auch ohne Bezug auf die Insel der Verborgenheit scheint leidenschaftliche Naturgenußfreude ein Erbe des entgötterten Altertums. Zumal ein Platoniker von Haus aus, wie Augustin, tut sich hierin hervor in seinem Xenophontischen Entzücken über «das so erhabene Schauspiel des Meeres, wenn es in verschiedene Farben,

wie in Gewänder sich kleidet und bald grün und zwar in verschiedenen Nüancen, bald rot, bald blau ist.»[1]) Hierbei macht er offenbar nach Lucrez,[2]) den er nicht nennt, eine ästhetische Reflexion über den «besonders ergötzlichen Anblick des unruhig bewegten Meeres» für den nicht auf ihm hin- und hergeworfenen Beschauer, die ihm als Gleichnis der Resignation und des Vergnügens an der Tragödie[3]) oft nachgemacht worden ist.

Im «dunklen Mittelalter», im Bannkreise des scholastischen Aristoteles finden wir schon den landschaftlichen Stimmungszauber des Platonischen Dialogs wirksam, die schattige Platane auf der Matte am kühl murmelnden Ilyssus, wie später in der Renaissance: «Erat arbor hoc in prato — quovis flore picturato, — herba, fonte, situ grato — sed et umbra, flatu dato! — stylo non pinxisset Plato — loca gratiora.»[4]) Die «Najadum cantilenae» ertönen. An anderen, mehr zivilisierten Orten «estimabant plurimi quod hic essent Sirenae!»[5]) Sie rufen alsbald ‹mit Pluto und Amymone› den ganzen Olymp in Erinnerung, der grade im Mittelalter diese Platonische Landschaft belebt: Florae fusus gremio — Phoebus novo more — risum dat . . . Zephyrus nectareo — spirans in odore . . . Venus se communicat — per nomen generale.[6]) D. h. Juno Jovem superat — amore maritali — Mars a Vulcano capitur — re artificiali . . . Phoebus Daphnem sequitur — Europa tauro luditur.[7]) Mercurius, «Philologiae sedulus»,[8]) hat hier «in Wald und Feld und Aue» eine regere Nachfolge angeregt, als durch seine Interlinearversionen in der Studierstube.

Antike poetische Beziehungen zur Prädestinationslehre. Die Rolle der alten poetischen Naturbeseelung erschöpft sich auch im esoterischen Kreise nicht in der Platonischen Darstellung als Verbreiterin von Lügen, wilden, ungeordneten Leidenschaften und unsittlichen Anschauungen von den Göttern. Der «unbekannte Gott», an dessen unbekannten[9]) Altar in Athen der Apostel anknüpft, ist von Anfang an auch im Homer aufgesucht, der Ausspruch des Poeten, der in seiner Rede an die Athener nach dieser Richtung weist, zu einem System der unbewußten Bestätigung der Offenbarung durch die heidnische Poesie ausgebaut worden ‹Gottesbeweis «ex consensu gentium»!›. Am wichtigsten für die poetische Theorie und speziell die Auffassung des Tragischen im Sinne der Alten sind hier die prinzipiellen Berührungen mit der Prädestinationslehre des Augustin. Dieser selbst will — in der Auseinandersetzung mit Cicero über den Widerspruch des freien Willens gegen eine vorherwissende Gottheit das fatum als «Wort Gottes» recht ververstanden wissen,[10]) indem er es von «fando» ableitet. Es sind auch hier wieder die Aussprüche der verworfenen Dichter ‹Homer, Seneca›, die, ob sie schon «in dieser Frage kein Gewicht haben», ihm helfen müssen.

Tragoedie als «liber mathematicus». Im Mittelalter zwar konnte diese vertiefte, lebendige Auffassung der *εἱμαρμένη* als Forderung der Lebenslose am wenigsten der antiken Tragik gegenüber aufkommen. Wo

diese überhaupt in Frage kommt, wie bei dem poetisch sehr begabten Abte Hildebert von Tours im 11. Jahrhundert, so wird sie bereits ganz im Sinne der Fratze beurteilt, die die moderne Auffassung in der «Schicksalstragödie» daraus gemacht hat. Nämlich im grob mechanischen, oder wie man es damals nach dem durchschnittlichen Bilde der antik heidnischen Weltanschauung faßte: im astrologischen Verstande. Hildebert bezeichnet seine ⟨leider unvollendete⟩, ganz selbständig freie Bearbeitung des Oedipusproblems als «liber mathematicus»,[1]) nach der bis in die Neuzeit ⟨Kepler!⟩ andauernden populären Auffassung der Mathematiker als wissenschaftlicher Vertreter der Astrologie.[2]) «Laß sie bei Seite!» ⟨tolle mathematicos!⟩ rät ein Poetiker ⟨Galfred von Vinsauf⟩.[3])

Seneca tragicus bei den Calvinisten. Erst mit der Reformation, als die Augustinische Richtung mit Calvinismus und Jansenismus zu weiten Konsequenzen in Politik und öffentlichem Leben führte, ist die antike Tragik unter diesen Gesichtswinkel gestellt worden. Der von Augustin mit besonderer Vorliebe zitierte Seneca, von dessen heimlichem Christentum und Briefwechsel mit dem Apostel Paulus man überzeugt war, wurde als der Tragiker stoischer Fassung und pessimistischer Ergebung das antike Vorbild der christlichen Tragödie grade vom calvinistischen Schottland und England aus. Buchanans «Tochter Jephtas», die mit dieser abstrakten Tendenz bereits ganz modern outrierte Charakteristik ihrer Mädchenhaftigkeit ⟨nach der Euripideischen Iphigenie in Aulis!⟩ verbinden möchte, begegnete wegen dieser Unzukömmlichkeit bereits dem Tadel Aristotelischer Kritik.[4])

2. Allegorie.

Allegorische Deutung der antiken «Fabeln». Wo diese direkte Unterschiebung christlicher Prinzipien unter die antike Poesie nicht anging, da setzt jenes große allgemeine Hilfsmittel christlicher Interpretation ein, das, nicht bloß für die heidnische Antike wichtig, doch grade diese über die Zeit des prinzipiellen Ausschlusses hinübergerettet hat: die Allegorie. Schon jene, in den Zeiten der Wiederbelebung des Altertums mit überströmendem Danke hoch gehobene Schutzschrift des Basilius für das Studium der antiken Poeten arbeitet wesentlich mit ihren Mitteln. Sie hebt nicht bloß solche Muster der antiken Literatur heraus, die in diesem Sinne bereits allegorisch sind, wie den von hier aus zu seiner Vorbildlichkeit in Kunst und Dichtung gelangten Herkules am Scheidewege des Sophisten Prodikos aus Xenophon.[5]) Sondern sie stellt ⟨nach Erinnerungen aus der Zeit der heidnischen Schule⟩ auch am Homer die allegorische Interpretation weit über die tatsächliche. So bedeutet der nackte Odysseus bei den Phäaken den Wert der Tugend, die dem von

allem beraubten Menschen nicht entzogen werden kann und weiter hilft.[1]) Der vor den verlockenden Sirenen an den ‹Kreuzes-›Mast des Schiffes ‹der Kirche› gebundene Odysseus beschäftigt schon die früheste christliche Kunst. Der Vorwurf der Lüge wurde dadurch hinfällig. Basilius macht ihn daher den Rednern, nicht den Dichtern.[2]) Im gleichen Sinne wurde die Wahrheit bei Virgil gerettet, deren Hieronymische Kritik ‹zumal in bezug auf Karthago und Dido› im Niederschlag bei Macrobius fortwirkte.[3]) Die «moralische Auslegung des Virgilschen Inhalts nach den Philosophen» in des Dichters Namen durch den afrikanischen Grammatiker Fulgentius[4]) vereinigte die Autorität des Mythologen mit der ‹vermeintlichen› des Bischofs. Durch ihn erfuhr man, daß die heidnischen Götter nicht die vergötterten Menschen noch Dämonen der Kirchenväter, sondern nur Tugenden und Laster, Tätigkeiten und Leidenschaften, Lebensrichtungen und -verwirrungen darstellen, in deren Mitte der Mensch als der Heros des Lebenskampfes hineingestellt sei. So wurde die Mythologie, ganz abgesehen von den astrologischen Bezügen am Leben erhalten, und wenn man sie im Mittelalter in reicherer Verwendung antrifft, wie bei Alcuin in den libri Carolini, darf man sicher sein, auf diese Quelle zurückgeführt zu werden.

Mythologischer Besitzstand im Mittelalter und der Renaissance. Der Besitzstand der Poetik und freilich in engen Grenzen selbst der Kunst ‹Tellus, Abyssus, Cerberus, Sol, Luna und Sternbilder› an mythologischem Bildwerk war so auch im Mittelalter gesichert. Die Unbefangenheit, mit der selbst damals noch ‹gegen und um 500› Bischöfe, wie Sidonius und besonders Ennodius, ihn im christlichen Gedicht im Umlauf setzten, heiligte den Gebrauch und ließ ihn nie ganz verschwinden; so daß Dante mit seiner Musa, seinem Phebo und somme Giove keineswegs neues wagte. Die christlichen Renaissance-Dichter, die darin ‹wie Sannazaro› sehr weit gingen, konnten die Autorität des kanonischen Zeitalters dafür anführen. Auch der Kunst wurde die Übertragung der Mondsichel der Diana und des «Meeressterns» der Venus ruhig nachgesehen und durch etymologische Deutung der Beziehungen des Namens ‹maria, ave maris stella› gerechtfertigt. Auch andere antike Bezüge dieser Art, von der Spinnerin, des Evangelium Nicodemi, wirken in der frühen Kunst des Mittelalters und lange noch im Volksliede[5]) nach. Es ist auch keineswegs von der Theologie, sondern von der künstlerischen Poetik zuerst mit Erfolg daran gemäkelt worden, allerdings erst in der Zeit der Gegenreformation,[6]) wo dann in beiden Lagern, besonders im Deutschland des 17. Jahrhunderts die theologischen Ausstellungen sehr heftig werden. Im Mittelalter hat man sich wenigstens noch etwas darunter gedacht und in der Renaissance bei dem Wiederaufblühen in der bildenden Kunst — etwas vorgestellt. Das Gefühl, daß dem seit der Reformation nicht mehr so ist, wirkt stark mit in den Protesten gegen die Antike, die aber dann ebenso gut jeder andern poetischen Welt gelten ‹nordische, indische Mythologie!›. Es

hat zu den bezüglichen Manifesten Friedr. Schlegels und den mythologischen Experimenten der neuesten Dichtung von Goethes klassisch-romantisch-phantasmagorischer Helena und der Romantik bis auf K. Spittelers pessimistischen Olymp geführt.

Theodulfs Lehrgedicht über die Fabeln der Poeten. Ein theoretischer Beleg für die Stellung des mittelalterlichen Poeten zu der Frage, ist das Lehrgedicht des Theodulf, qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur.[1]) Mit diesem mystischen Freibrief etablierte sich die Popularität des Ovid im Mittelalter. Man kann hier beobachten, wie Dante dazu kam, die Vorstellung der ewig in der Luft Schwebenden aus Virgils Unterwelt auf die Verliebten seines ersten Höllenkreises zu übertragen. Das «Hangen und Bangen in schwebender Pein» wird hier[2]) Zug um Zug durch die Attribute des Amor allegorisch illustriert. Man sieht hier die dämonische Vorstellung der Götter, Amors als Dämon der Unkeuschheit mit Fledermausflügeln und Krallen bei Giotto, entstehen, zu der die tierischen Attribute der Faunen, Zentauren, Sirenen, Harpyen usf. die allegorische Anleitung gaben. Die Verwendung speziell dieser halbtierischen Wesen der antiken Mythologie zu allerlei Funktionen in der christlichen Hölle ‹der Zentauren als Wächter› vermittelte schon Virgils Unterweltsbeschreibung.[3]) Das antike Sepulkralbild ‹Sirene als Totenvogel, Zentaur als Tierseele› gab hierzu die erste Anleitung.

Die Allegorie als abstrakt geistiger Schlüssel zur Poesie. Doch hat die Allegorie in der Anschauung des neuen Glaubens eine weit höhere und allgemeinere Bedeutung als die, die Fabeln des alten zu rechtfertigen. Sie hat das tiefere Verständnis auch der Literatur und bald der Kunst des neuen zu vermitteln. Wie der Tisch mit seiner Speise den Leib, so führt Theodulf aus in seiner Erklärung des Bildes der terra ‹wohl in einem Refektorium›, so solle das Bild den Geist nähren.[4]) Es handelt sich um die sozusagen prinzipielle Form der Allegoristik, die als Schlüssel der Poesie und jeder poetisch inspirierten Kunstübung in der «Symbolistik» unserer Tage wieder die gleiche Rolle spielen zu wollen scheint, wie in der des Mittelalters. Hier wirft die «spirituale» Poetik Otfrieds ‹im Schematismus seiner Überschriften›, Dantes ‹im convito› genügendes Licht auch auf die gleichzeitigen weltlichen Ausflüsse dieser «Glossenpoesie», des trobar clos,[5]) d. h. des geheimen Sinnes «unter der Hülle seltsamer Verse» ‹sul velame degli versi strani›. Diesseits der Alpen rückt es Gottfried von Straßburg dem Wolfram von Eschenbach kritisch auf. Dunkler wird es schon heute, derartige Auffassungen des Faust, des Hamlet, ja des ganzen Shakespeare, geschweige denn der cauchemars eines Maeterlinc und der Salonmegären eines Ibsen in ein System einzureihen, das auf die Kirchenväter zurückgeführt sich da schon paradox genug ausnimmt. Weiter aber geht auch die moderne Philologie nicht in der Aufgrabung seiner Wurzeln.[6]) Der moderne Literat glaubt sie, wie sich und seine neue Kunst, von heute.

Homerische und Platonische Allegorese. Allein auch sie sind antik und knüpfen — auf rein poetischem Gebiete jedenfalls — an Homer an. Schon Xenophon[1]) bespricht humoristisch ihre moderne Einträglichkeit im Bildungsleben seiner Zeit. Die Rhapsoden werden bei ihm deshalb ein so einfältiges Volk genannt, weil sie von der *ὑπόνοια*, dem tieferen Sinne der Gedichte, die sie vortragen, nichts verstehen. Dagegen gebe man einem Stesimbrotos und Anaximander nicht umsonst so viel Geld, um darein eingeführt zu werden. Plato muß sich dieser «modernen Homergewaltigen» ⟨*οἱ νῦν περὶ Ὅμηρον δεινοί*⟩[2]) ungeduldig erwehren, da seine Philosophie viel zu sehr aus jenen Wurzeln der Allegoristik Nahrung zieht, als daß sie nicht grade um sie ihre Schößlinge ranken lassen sollte. Seine zwiespältige Stellung spiegelt deutlich sein getreuer Plutarch ⟨de audiendis poetis⟩,[3]) der eine Anleitung zur allegorischen Deutung gibt, aber vorausschickt: Einige verdrehen gewaltsam diese Fabeln mittels der jetzt sogenannten Allegorie, die man vor Alters Hyponoia nannte und geben ihnen einen andern Sinn. Platos eigene bewußt allegorische Mythen von der Wahl der Lebenslose in der Republik, von der doppelten Aphrodite, der vielbewußten «himmlischen und irdischen Liebe» und von der Erzeugung des Eros durch Plutos und Penia ⟨Reichtum und Armut⟩ im Symposion, von dem Wagenlenker mit dem weißen und schwarzen Rosse im Phädrus, vom «nackten Gericht» der Abgeschiedenen durch die Richter der seligen Inseln im Gorgias — sie geben selber den Homerischen nichts nach an allegoristischer Anregung der Weltliteratur und Kunst. Und auch ihre Auslegung bestimmt bereits das Altertum, vornehmlich Plotin.

Der «Mythenschutz» gegen den Rationalismus des Altertums. Die rationalistische Tendenz darin geht, wenn auch nicht auf den Physiker Anaxagoras,[4]) so jedenfalls auf seinen Schüler Metrodor von Lampsakus[5]) und auf den Zyniker Antisthenes zurück, der denn auch bei Xenophon die wegwerfende Äußerung über die Unzulänglichkeit des rhapsodischen Verständnisses tut. Mit Eifer bekannte sich zu ihr die Stoa, als einem ihr besonders angelegenen Mittel die Moral der antiken poetischen Religion zu retten. Im Geiste dieser Schule gehalten ist denn auch die Spezialschrift darüber aus dem Altertum, die *ἀλληγορίαι Ὁμηρικαί* des sogenannten Heraklides Ponticus.[6]) Schon inmitten der antiken «Aufklärung» organisierte sich eine Literatur zum «Schutz der Volksdichtung», die *θεραπεία μύθων*[7]) gegen ihre superklugen Verächter und hämischen Tadler, als deren Repräsentant Zoilus eine wenig beneidenswerte Unsterblichkeit auf unserem Gebiete erlangt hat. In Goethes Zoilo-Thersites! wird er selber zu einer — der traurigsten — Homerischen Figur.

Die Allegorese des hellenistischen Judentums. Diese Literatur verpflanzte sich auch in die Kreise des damaligen hellenistischen Judentums im Verhältnis zur Bibel. Ja ihr erster Vertreter, der Peripatetiker Aristobul,

macht den sehr kühnen, für die literarische Entwicklung aber höchst folgenreichen Versuch, die griechische Dichtung und Weisheit aus einer alten griechischen Übersetzung des Bibel ⟨vor den Septuaginta⟩ herzuleiten. Die allegorische Bibelauslegung wirkte durch die mönchischen, das Christentum vorbereitenden Sekten stetig in die neue Zeit herüber. Sie systematisiert sich bereits im Sinne der mittelalterlichen und Renaissance-Poetik in dem Alexandrinischen Juden, der als Zusammenfasser dieser antiken Einflüsse an der Spitze der bezüglichen Entwicklung steht, dem «philonisierenden Plato», d. h. dem Platonisierenden Philo.[1]) Nicht erst auf die Kirchenväter, sondern schon auf die Evangelien soll seine parabolische Bibelexegese wirken. Durch sie wollte er das ihm heilige Buch seines Volkes mit den philosophischen und poetischen der damaligen hellenistischen Bildung in Einklang bringen. Hierzu diente ihnen eine wohl gelegentlich ins Abstruse ausschweifende, weil in ihrer Methode biblisch konsequente, Anwendung ihrer allegoristischen Homerpoetik auf das Gesetz Mosis. Sie betrachtet sich durch die Widersprüche in der Bibel als von Gott autorisiert. Sie hat durch ihr oberstes Gesetz «nichts Unwürdiges in ihren Aussagen von Gott zu dulden», nicht nur die patristische Exegese,[2]) sondern auch die jüdische Religionsphilosophie der Gabirol und Maimonides angeregt. Auf unserem Gebiete erscheint sie als eine inspirierende Macht, über deren Berechtigung nicht weiter zu disputieren, sondern deren Einwirkung zu erforschen ist.

Fortwirken der allegorischen Poetik Philos. Der künstlerische Charakter ihrer Herkunft hat sich in ihren Wirkungen nicht verleugnet. Er erhellt schon aus ihrer Terminologie. Philo redet von *κανόνες* und *νόμοι τῆς ἀλληγορίας* in der Weise der Poetik. Sie erscheint ihm als poetische «Architektonik» wie später dem Hieronymus als spirituale aedificium als Kunstweisheit: *ἡ σοφὴ ἀρχιτέκτων*.[3]) Denn das «Rätselhafte», welches Patos zweiter Alkibiades der Poesie an sich zuschreibt,[4]) wird durch Anwendung der «Symbole», als Verdeutlichungen des Unsichtbaren, aufgelöst.[5]) Da nun aber an dem Tatsächlichen des Wortsinns — der historica veritas der Kirchenväter — nicht zu zweifeln ist, so haben wir hier, wie so oft in der griechisch-jüdischen Spekulation ⟨Weisheit Salomons c. 7, 17 ff.; 9, 9 ff.⟩ die Erscheinung der Kunst in der Realität, eine Art Realpoesie. Die Welt ist ein heiliges Theater, dessen Spielherr ⟨*ἀθλοθέτης*⟩ Gott ist.[6]) Grundunterscheidung des «historischen» oder natürlichen ⟨*φυσικός*⟩ und «geistigen» ⟨*νοερός*⟩ Wortsinns[7]) bleiben in Geltung bis auf die Platonischen Poetiker am Mediceerhofe und ihren weiten künstlerischen und literarischen Wirkungsumkreis. Der «historische» heißt auch einfach Literalsinn,[8]) der geistige ⟨sensus intelligentiae⟩ spiritualis bei Augustin,[9]) gradezu tropologisch in Anlehnung an die Poetik bei Origenes und Hieronymus.[10]) Die für die spätere Kunstmystik wichtige ⟨peripatetische⟩ Entgegensetzung des ⟨dreifachen⟩ Theoretischen und ⟨einfachen⟩ Praktischen[11]) im Sinne läßt sich zuerst bei Cassian ⟨5. Jahrhundert⟩ belegen.[12])

Poetik der «Sententiae». Sie deckt sich mit der Kunsteinteilung bei Quintilian. Der stehende Vergleich mit dem Verhältnis von Seele und Leib geht schon auf Philo zurück.[1]) Die Trichotomie des theoretischen, als des christlich bevorzugten geistigen Sinnes, gegenüber dem einfachen historisch-praktischen der Sinnlichkeit ist wie vieles derart von der Trinität her eingeflossen. Sehr deutlich wird das bei Hugo v. St. Victor,[2]) der den Begriff der Sentenz als Träger des tieferen Sinnes in die Poetik eingeführt hat. Er kennt drei Phasen: litera, sensus, sententia. Auch die Steigerung darin ist bei Philo ‹fünffach, nach dem pentateuchischen Kanon der Zahlenallegorie› pythagoreisch vorbereitet. Der Kompromiß, die Vierzahl dafür eintreten zu lassen, erfolgt natürlich unter dem Einfluß der speziell evangelischen heiligen Zahl. So tritt der vierfache Wortsinn mit der Dantes Convito in die Poetik der Renaissance ein. Die Allegorese der neuen Poesie geht eine Stufe weiter, als die der antiken. Sie führt nicht bloß zur Abstraktion: physisch oder ethisch. Sie ist auch noch mystisch!

Die Homerische Allegorie in der Physiologus-Literatur. Die Homerische Allegorie weicht von dieser «theoretischen» Stufenleiter ab. Sie beschränkt sich auf die physische und ethische Ausdeutung. Aber auch dieser von Philo gehandhabte Dualismus der Allegorie ist in der Grundtheorie der alexandrinischen Physiologus-Literatur für die Kunstlehre von anderthalb Jahrtausend maßgebend geworden, nur in eigentümlicher Umkehrung. Man deutete die biblischen Mythen nicht physikalisch, wie Heraklit und die Schüler des Anaxagoras. Sondern man fand die christlichen Mysterien in der Physis und zwar in allen drei Reichen der Natur nach einem logischen Plane — «physiologisch» — vorgebildet.[3]) Die Naturkunde weniger des Aristoteles und Theophrast, als des Ktesias und Megasthenes mit ihrem Jägerlatein, Herbisten- und Alchemistenzauber bot hier das Beobachtungsfeld. Hinter Virgils Georgika und Bucolica vermutete man gleichfalls mit Autorität des Fulgentius einen tiefen, geheimen Sinn. Vertritt hier das Physische die theosophisch-mystische Seite, so übernimmt die ethische Auslegung die praktisch-menschliche. Auch schon bei Philo bedeuten Tiere Leidenschaften, Pflanzen Tugenden, das Gold Weisheit: gute und schlechte Eigenschaften.

Die sapientia veterum der Poeten. Die ganz auf Entschuldigung gestellte Poetik und Kunsttheorie nutzte anfangs die spirituale Deutungssucht zur Rettung ihres stark eingeschränkten profanen Bereichs. Die Platonische *ὑπόνοια* der tiefere Verstand, der unter «dem Schleier seltsamer Verse» ‹schon als Lehre, dottrina, bei Dante› verborgen liegt, wurde jedoch schließlich zur Domäne der Poesie. Die antiken Berichte von der theologischen Bedeutung der ältesten Poesie, von Orpheus ‹schon in den Katakomben den Symbol des Christus›, Linus, Musäus schwellten das Selbstbewußtsein des Poeten zur Erneuerung der Rolle des «vates». Es bildete sich der Glaube an eine geheime Urweisheit ‹»sapientia veterum»› aus, die in den Versen der alten

Dichter, in den Formen und Attributen der alten Götter und Heroen stecke. Auf dieser Basis hat ausgesprochen die Renaissancebewegung eingesetzt. Dante dient ihr hier wie ein Schwungbrett. Aber nicht seine Dichtung im Volksidiom «für die Tuchwalker», sondern die antike echtsprachliche Poesie ist die wahre Dolmetscherin der Urweisheit für den höherin Sinn. Keiner der «neuen Menschen» seit Mussato hat diese Position übersehen. Petrarca hat die Erklärung der Aeneis als Spiegel der verbannten, auf dem Meer der Welt herumirrenden, sich ihr Erbe durch Kampf gegen die Begierden ‹die Beziehung zur Venus als Mutter des Aeneas ist hier besonders künstlich!› erobernden Seele weitläuftig erneuert.[1]) Er wünschte sie auf Homer übertragen; die Florentiner Platoniker, L. B. Alberti, Christophoro Landino, haben es nachgeholt.[2]) Boccaccios Genealogie der Götter instaurierte eine «neue Wissenschaft», die noch den matter of fact-Sinn des Lord Bacon zu einem orthodoxen Kanon der «sapientia veterum» angeregt hat. In der genialen Umbildung der «scienza nuova» des G. B. Vico hat sie auf Blackwell und Wood, auf Herder und Hamann, auf Niebuhr, F. A. Wolf und schließlich faszinierend — unter dem Drucke des mythologischen Bedürfnisses der Romantik — auf Schelling und Creuzer gewirkt.

Ausdehnung der Lizenz und des Machtbereichs der geistigen Metaphorik. Die im weltlichen Bereich anfangs so bescheiden auftretende *ὑπόνοια* verhalf ihm schließlich noch im eigentlichen Mittelalter zu eigenartiger Ausdehnung seines Gebiets. Auch hier übernimmt der christliche Neuplatonismus mit seiner Anpassung des Dionysischen und Erotischen an die «Einswerdung», die Trunkenheit und Liebeswonne der höheren Grade der Kontemplation, die Vermittlung.[3])

In einer Zeit, da die Mystik grade das erotische und dionysische Gebiet mit Methode «ins Geistliche wendete» und die geistlichen Minne- und Trinklieder an der Tagesordnung waren, fand man auch nichts darin, das Würfelspiel, die Jagd, die Badestube und Badefahrt, dabei selbst das Ungeistlichste und Verfänglichste ‹«Adonis» des Marino› mystisch zu erklären. Die Poeten hatten so lange bei den «Metaphern des heiligen Geistes» Schutz gesucht. Das einflußreiche Buch des Beda über die Schemata und Tropen, das sich sogar den Namen des Cassiodor als Verfasser anzueignen für gut fand, belegt es. Jetzt fingen sie an, ihn selber metaphorisch zu nehmen. Schon der staatlich verantwortliche Früh-Humanismus hatte die Versuche abzuwehren, die Bibel rein als poetisches Erzeugnis den profanen und antiken beizuordnen.[4]) Diese Versuche dürften noch älter sein. Denn schon Thomas von Aquino im 12. Jahrhundert wehrt eine solche anmaßende Poetik mit der Distinktion ab: «Die Poesie braucht die Metaphern wegen der Mängel ihres Gegenstandes ‹um ihn aufzuputzen›, die Theologie aber wegen ihres Übermaßes ‹über unsere Fassungskraft›».[5]) Es liegt dem zugrunde eine antike Anschauung über die Verwendung der Gleichnisse und Beispiele als Zuflucht

der Philosophen: nämlich bei den Gegenständen, die sonst jedes menschliche Wort und Verständnis übersteigen würden. Macrobius[1]) trägt sie weitläuftig vor.

3. Artes.

Die antike Schule als Basis des Überganges. So war es die Homerische Allegorie, die die Fühlung mit der Poesie aufrecht erhielt, da mit dem Homer die gesamte Freude am Gestalteten dem Kultus des unsinnlichen Gesetzes zu weichen begann. Der antike Kultus, in seinen originalen Formen wenigstens, mochte vergehen. Die antike Schule als disciplina blieb. Auf dieser Basis vollzog sich daher unmerklich der Übergang. Tertullian kann zwar die Übernahme ihres Lehramts als «Professor literarius» verrufen, muß aber ihren Besuch als zur allgemeinen Bildung unumgänglich zulassen.[2]) Von seiten der Vertreter der antiken Eloquenz, der Tatian und Athenagoras bis auf Marius Victorinus und Augustin, und nicht der Juristen und Philosophen, auf die sie sich später ausschließlich stützte, ist, wie die Renaissance[3]) später mit Genugtuung hervorhob, der Zutritt zur Kirche erfolgt. Diese haben sie bekämpft, jene gefordert. Die Theologie war die «Grammatik der Worte des heiligen Geistes». Als der Quintilian der heiligen Grammatik gilt ⟨dem Hieronymus⟩ der «Stilistiker» der Trinität Hilarius,[4]) der schon in der Zahl der Bücher ⟨12⟩ seinen Weisen nachahme. Petrarca hat ihm seine Invektive «gegen den Arzt» abgesehen. Als derjenige, der zuerst «die Majestät des Evangeliums den beengenden Gesetzen der Poetik unterworfen habe», gilt Juvencus.[5]) Neben den allegorischen Bibeldeutern Hilarius ⟨für Hieronymus dem «Griechen der lateinischen Eloquenz auf gallischem Kothurn»⟩ und Ambrosius steht der «Ciceronianus» Hieronymus, als unverleugbarer Professor Poeseos in sacris Augustinus. Das 4. Buch der Doctrina christiana ist die erste streng antik methodische christliche Rhetorik. Wie bricht der Fachmann durch, wenn er die Antithese, diese Grundfigur der Bibelsprache hervorhebt, freilich mehr ihre «Eleganz» aus diesem Anlaß, als ihre Notwendigkeit aus der Natur des biblischen Vorwurfs zu erklären. Augustinus wiederum vererbte — unmittelbar in seinem Schüler Deodat — seine besondere kirchenväterliche Autorität der Schule des Mittelalters. Von ihm[6]) stammt das Wort, das dann in Varianten — mit allegorischem Bezug auf den Raub der ägyptischen Schätze durch die ausziehenden Israeliten[7]) — bis auf die Neuzeit lebendig geblieben ist. Zur Aneignung der sacrés tresors der Antike werden noch in der Spätrenaissance die Nationalliteraturen ⟨durch du Bellay⟩ damit aufgerufen: Man müsse «den Heiden ihr Gold und Silber rauben, das ja auch sie nicht erzeugt, sondern dem Metall der göttlichen Vorsehung, die überall ausgegossen ist, entnommen hätten».

Legenden vom heimlichen Christentum der Klassiker. Die Legenden von dem heimlichen Christentum gerade der Poeten und Rhetoren des späten Altertums sind in diesem Zeichen entstanden. Hier ist die christliche Prophetie des Virgil — auf das Friedenskind der Ära des Augustus — aus den Bukoliken herausgefischt, Seneca ⟨wohl wesentlich der tragische Poet⟩ mit dem Apostel Paulus in Korrespondenz gesetzt worden. Von hier aus trat der römische Dichter, nicht mehr bloß als «weiser Meister», führend zu dem ersten Führer der «altneuen», wiedererstehenden Musenkunst, zu Dante. Und der ihn ablöst auf der «feurigen Leiter zum christlichen Himmel» ist Statius, ein solcher heimlicher Christ unter den «klassischen Dichtern». Für die bildenden Künstler hat das Malerbuch vom Berge Athos[1]) die Liste der antiken Weisen hinzugefügt, die den Propheten zuzurechnen seien. Es finden sich darunter Solon, Thales, Sophocles und natürlich Platon und Aristoteles.

Die artes als Wissenschaften bei Cicero und Quintilian. Die Einordnung des gesamten Kunstgebietes unter den Begriff der Wissenschaft folgte nicht bloß aus dieser Anpassung der antiken Kunstwelt an den «wahren» Glauben. Sie wird auch schon antik vorbereitet durch den antiken Gemeinbegriff der artes für Künste und Wissenschaften. Auch hier erhielt die Rhetorik als wichtigste Vertreterin der antiken Schule eine für das gesamte Kunstgebiet bezeichnende repräsentative Stellung. Noch Cicero hat in den witzigen Ausführungen zwischen Cäsar ⟨dem Redner⟩ und Catulus ⟨im 2. Buche de oratore⟩ der Redefähigkeit ⟨facultas⟩ jeden objektiven Wahrheitswert abgesprochen und sie von der Wissenschaft abgetrennt. «Denn die Wissenschaft ⟨ars⟩ gehört nur den Dingen an, welche gewußt werden; des Redners ganze Tätigkeit aber beruht auf Meinungen und nicht auf Wissen». Es bestimmt ihn hierbei der Eindruck der subjektiven Fiktion, die zu ihren Überredungszwecken an gar keine Regeln der objektiven Wiedergabe eines tatsächlichen Vorwurfs gebunden ist. Von diesem Standpunkte aus ist auch noch dem Kirchenvater Basilius der Redner und nicht der Dichter der gleichsam offizielle Vertreter der Kunstlüge.[2])

Der Unterredner Catulus führt dagegen alsbald diejenigen Momente an, die die Rede zur Kunst in Beziehung setzen[3]): die Ergötzung für Gehör und Geist; die Lieblichkeit ⟨dulce⟩ des Vortrags, die sie dem Gesange, die kunstreiche Gliederung ⟨artificiosa verborum conclusio⟩, die sie der Dichtung gleichstellt; die Anmut in der Vertretung der Wahrheit, die der Kunst des Schauspielers in ihrer Nachahmung wohl gleichkomme ⟨qui actor imitanda, quam orator suscipienda veritate iucundior?⟩. Allein den Hauptnachdruck legt er, vorbereitend durch das Subtile der Sentenzen, das Vollständige ⟨plenum⟩ der Tatsachen, das Heilsame im Ratgeben, Loben und Tadeln, Anfeuern und und Beschwichtigen, Anklagen und Versöhnen — auf das Zeugnis der Zeiten, das Licht der Wahrheit, das Leben des Gedächtnisses, die magistra vitae: die Geschichte. Die hauptsächliche Richtung der weltlichen Poesie

für anderthalb Jahrtausende ist hier schon durch die antike Theorie an der Schwelle der Neuzeit gegeben.

Ganz anders prinzipiell nimmt der theoretisch einflußreichste Interpret Ciceros, Quintilian, den Angriff auf: nämlich im ausschließlichen Sinne der für die Folgezeit maßgebenden Vermengung von Kunst und Wissenschaft. Die Redekunst ist ‹gegen Cicero› nicht bloß ars, d. i. etwa wissenschaftliche Kunst zu nennen. Sie beruht vielmehr ganz auf ihrer Voraussetzung, auf Methode.[1]) Die von ihm angenommene Definition von ars nach Cleanthes lautet: ars est potestas via, id est ordine, efficiens, d. h. die Fähigkeit, durch Methode, ordnungsgemäß etwas zu bewirken.

Quintilians Systematik der Künste bei Augustin und Cassiodor. Diese szientifische Auffassung der Kunst führt im nächsten Kapitel zu einer Systematik der Künste, die im Mittelalter großen Einfluß erlangt hat. Wir finden sie[2]) wörtlich bei Cassiodor in der Einleitung zu seiner Rhetorik. Sie wird charakterisiert durch die Beiordnung des Poetischen zum «Theoretischen» und «Praktischen»[3]) der Peripatetiker. Sie wird durch folgende Disziplinen illustriert:

1. In der ersten Reihe als rein «theoretische» erscheint die — Astrologie ‹auch bei Tertullian unmittelbar neben der «Götzenbildnerei»!›; 2. als ausschließlich «praktische» ‹quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur, nihilque post actum operis relinquit› die Tanzkunst ‹qualis saltatio est:› Pantomimik; in 3. Reihe endlich die in der Vollendung eines zur Schau gestellten Werkes ihr Ziel finden, «welche wir poetisch nennen, wie — die Malerei» ‹quam *ποιητικὴν* apellamus, qualis est pictura›.

Augustin[4]) dagegen nennt mit der gleichen Charakteristik die saltatio als dritte der mechanischen Künste. Die beiden ersten Arten unterscheidet er, je nachdem ihr Produkt das Werk des Künstlers bleibt, wie ein Haus, Bank, Gefäß, oder sich von ihm gleichsam ablöst, wie in der Arzneikunst, Landwirtschaft, Regierung. Die theoretische und poetische Kunst des Quintilian fallen bei ihm unter die «überflüssigen».

Wir verstehen daraus Büchertitel, wie auf der einen Seite des Hygin Poeticon Astronomicon — darstellende Astronomie! —, auf der anderen liber mathematicus» für einen tragischen Roman in Versen, wie den des Hildebert von Tours. Die Bedeutung des ut poesis pictura, in der Umkehrung der Horazischen Meinung, wird noch gesondert hervortreten, ebenso wie die actio, als Kunst des körperlichen Ausdrucks für die Theorie der bildenden Künste. Bei Cassiodor[5]) ist die «saltatio» als Pantomimus zu der überragenden Bedeutung als «Gesamtkunstwerk» des spätesten Altertums gediehen, als welches ihn heidnische Patrioten, wie der Historiker Zosimus,[6]) für sein Sinken mit verantwortlich machen. Die Kirche konservierte auch solches. In der griechischen Liturgie soll der Tanz eine rituell geregelte Bedeutung erhalten haben.[7])

Die neuen ‹7› Musen. Schon bei Augustin[8]) sind die Musen nur noch

Vertreterinnen des Orchesters: nach dem Klange unterschieden als solche der Gesangsstimme, der Blas- und Schlaginstrumente ‹zu denen auch die κίθαρα gehört›. Weil ihre Ordnung demnach nur dreifach ist ‹Streichinstrumente kannten die Alten nicht›, so macht er sich Varros Bekämpfung ihrer Abstammung von Jupiter und memoria[1]) sowie der ‹heidnischen› Neunzahl zu eigen. Diese Zahl statt der ursprünglichen ‹heiligen› drei rührt von der statuarischen Konkurrenz dreier Künstler, die sie alle so schön anfertigt, daß alle neun im Apollotempel aufgestellt wurden. «Diesen Bildern habe später Hesiod Namen gegeben». Cassiodors Definition der Musen als «gemeinsame» ‹homusai› gerade bei diesem Anlaß, zeigt ebenso wenig Verständnis für sie an, als die Vergleichung ihrer wechselseitigen Unterstützung dabei mit dem gleichen Verfahren der Tugenden. Doch schon Plato trennt Musen- und höheren Liebesdienst von «dichterischem oder sonst mit Nachahmung sich beschäftigendem Leben».[2]) Seine Aufnahme der ‹7› tönenden Sirenen, gleichsam als kosmischer Musen in die Kreise ‹Zyklen› der Planeten am Himmel — schon von Plutarch bemängelt[3]) — trug auch nicht gerade bei, die Stellung der Musen zu befestigen. Ihre Vermengung mit den Vogelweibern, den trügerisch-grausamen Verführerinnen des klugen Odysseus, wurde dadurch befördert.[4]) Im besten Falle werden sie ketzerisch-astrologische Konkurrentinnen des neuen Septetts christlicher Musen: Tugenden oder Wissenschaften! Durch den Chor der christlichen Tugenden wird der kanonische Musenchor der antiken Spätzeit, die heidnische Neunzahl durch die biblische Siebenzahl, der griechisch-ketzerische Name Musen durch den lateinischen Camoenen[5]) ersetzt. Zu der Dreiheit apostolischer Tugenden tritt eine Vierheit von heidnischen aus Aristoteles' Ethik. So umtanzen sie als Musen des christlichen Olymps — auf dem Gipfel des Reinigungsberges bei Dante[6]) — den Triumphwagen der Kirche. In den Gottheiten des trivium und quadrivium, die Marcianus Capella als blasse Schemen des antiken Schulbetriebes der Folgezeit hinterließ, sind sie als artes liberales, d. i. Schuldisziplinen — von der Grammatik bis zur Geometrie und Astronomie vorgebildet. Der «Mythologe» Fulgentius präpariert bereits die Namen der alten Musen etymologisch, ihre Neunzahl methodisch für den neuen schulmäßigen Zweck.[7]) Ars selber wird von ἀρετή abgeleitet, wie bei Isidor im Eingang der origines »de arte et disciplina» ‹nach dem Anfang der Nikomachischen Ethik: «ars et scientia»›. Der disziplinäre Charakter der Kunst wird gleichfalls etymologisch begründet: Ars kommt von arto, quia artat nos et astringit.[8]) «Willkür im Singen» ist nach dem syrischen Hymnologen Ephräm»,[9]) «der Tod»». Die Unnachgiebigkeit der Kunstregel gibt sich somit schon von Anbeginn als im Ursinn moderne, d. h. rein schulmäßige Meinung von der antiken Kunst!

Der Dichter als Finder ‹trovatore›. Minerva als inventrix scientiarum ‹= artium› ist die ursprüngliche trovatrice. Die Auffassung des mittelalterlichen Dichters als Finders ‹wirklicher Geschichten aus Studium und Quel-

len⟩ hat hier ihren Ursprung. Man wirft sich daher mit besonderer Genugtuung auf Isidors[1]) Etymologie der Musen ἀπὸ τοῦ μῶσθαι a quaerendo aus Platos Cratylus[2]), deren Vermittler der Neuplatoniker Proclus[3]) gewesen zu sein scheint. An Wunderlichkeit und bezeichnender Bedeutung übertrifft sie noch die Ableitung der Musica von Moys=aqua und ycos=scientia.[4]) Sie ist durch Moses, als den «aus dem Wasser» Gezogenen, eingegeben. Ihn vermutete man im Urdichter Musaeus der Unterweltsbeschreibung bei Virgil.[5]) Den Grund dieser Etymologie der Musenkunst findet man wohl in der symbolischen Bedeutung des ⟨Tauf=⟩ Wassers für den heiligen Geist. Es ist also hier nicht bloß die Wissenschaft, sondern die heilige Wissenschaft im eminenten Sinne, die in der musischen Kunst gesucht wird.

«Musaeus». In den Allegorien der Musik und Astronomie will man noch die bestimmte Form der bezüglichen antiken Musen mit ihren Attributen — Erato und Urania — erkennen. Bemerkenswerter muß es uns dünken, wenn unter den persönlichen Vertretern der «freien Künste», wie sie nach antikem Muster[6]) die Wände und Fenster der mittelalterlichen Klöster schmücken, der orphische «Musaeus»[7]) als offener Vertreter der Poesie im Gefolge der «großen Rhetoren» Cicero und «Salustius» auftritt mit der versifizierten Bilderklärung (Titulus⟩: Ipse Poeta fui primusque poetica scripsi.[8]) Es ist bereits der Vorbote einer neuen Zeit.

Ausschluß des Dichters aus den artes liberales. Denn das Ausscheiden der weltlichen Kunst aus dem Kreise der artes liberales wird illustriert und besiegelt durch den Ausschluß des Dichters.[9]) Zwar ein Schulfach war die Poetik auch im Altertum nicht, wenn man von älteren Rhapsodenschulen absieht, deren theoretische Maßstäbe aus unserem Homer selbst schon vorleuchten. Sie ergab sich von selbst aus der Theorie und Praxis der Rhetorik, Musik und Choreutik; wie wir uns denn die großen Meister der Dramaturgie und Hymnik einen Äschylus, Pindar u. s. f. als Chormeister denken müssen. Gerade dieser Zeit ist die antike Beziehung noch sehr gegenwärtig. Bei Isidor erscheint die Poetik durchaus im Schlepptau der Musik. Die selbständige Bedeutung aber, die sie schließlich erlangte, belegen ihre ebenso spärlichen, als für den ganzen Umkreis der Theorie der Künste grundlegenden Reste bei Aristoteles und Horaz. Jener hat dadurch der akademischen Sphäre, dieser den Hof= und Adelskreisen einen unendlichen Gegenstand der Erörterung präpariert. Künstler und Dichter selbst hatten schließlich einen schweren Stand, durch diese hindurch auf den antiken praktischen Grund zu sehen. Damals wagt sich das «poeta nascitur» höchstens einmal bei spanischen Juden vor.[10])

Poetik «seconde rhétorique» und Anhang zur Logik. Jener nüchtern=praktische Grund der Poetik im Altertum nun gerade wird im Mittelalter ausschließlich festgehalten. Die praktische Rede=, Schreib= und Vers=übung bestimmt den Gesichtskreis. Die enge Verbindung mit dem Notariat

und dem Forum besteht ohne Bruch aus dem Altertum fort. Die Hinwendung auf den allgemeinen Zweck der sprachlichen Ausdruckslehre hat die antike Schule unter Barbaren bewahrt. Der Poet gehört zu den Attributen des Grammatikers und Rhetorikers, ja unter arabisch-aristotelischem Einfluß gar des Logikers. Es ist die zweite Stufe der Rhetorik, «seconde rhétorique». Daher nennen sich die niederländischen Meistersinger Rhetoriker, Rederyker! Auch in der neueren Zeit — seit dem 17. Jahrhundert — ist die Poetik als Fach an den höheren Schulen wieder durch die Rhetorik bezeichnet, nachdem sie in der Renaissance den ganzen Umkreis der Philologie hatte vertreten dürfen. Die Stellung zur Logik, als deren letzten Teil, weist ihr der erste arabische Kommentator der Aristotelischen Poetik[1]), Alfarabi, zu. Auch sie ist — vielleicht aus Opposition gegen die selbstherrlichen Poetiker an den Universitäten — von der scholastischen Wissenschaftslehre gerade noch im 16. Jahrhundert[2]) gewahrt worden. Sie wird durch die Rolle erklärt, die der Philosoph in seiner Psychologie ⟨de anima 3, 7⟩ der Phantasie als Vehikel der denkenden Seele einräumt. Denn diese «denkt niemals ohne Einbildungen». Daher die vielbestaunte Apostrophierung der Phantasie durch Dante nicht aus dem Rahmen der Zeit fällt. Der Laborintus,[3]) die angesehenste Verspoetik des Mittelalters, weist ihr mit *νοῦς* und *μνήμη* sogar je eine besondere Zelle im Gehirn an, die erste nach der aristotelischen Folge.

Artes dictandi und «Poetria nova». Für sich allein sieht sich die Poetik im Mittelalter auf die Briefsteller und Formularbücher angewiesen: die artes dictandi oder dictaminis. Noch erinnert das deutsche Wort dichten an diese tironische Brücke von der antiken Poesie zur neuen Dichtung. Es bedeutet eigentlich die «Kunst regelrecht zu schreiben».[4]) Das Tironische dabei geht soweit, daß es sich, wenn jetzt von «wahrer Poetik» ⟨vera Poetica⟩ die Rede ist, nur um eine Schriftart handelt. Über Siegel und Unterschrift belehrt der Schreibmeister ebenso als über die «Verschiedenheit der Religionen», die «Grade der Indulgentien» usf., daß jenes von frischem Wachs sei «sine sophisticazione», oder gemischt mit gereinigtem Pech, von grüner, roter oder safrangelber Farbe.[5]) Daher bietet sich ihm der Vergleich der starren Materie von selbst an, die das Geistesfeuer so erweichen und formen muß, wie das Wachs Band und Siegel.[6]) Er verspricht über jede mögliche Art des Schriftverkehrs zu handeln: über die Wörter im eigentlichen ⟨proprie⟩ und übertragenen ⟨transsumptive⟩ Gebrauch, «sive sint litere curiales sive scolastice, sive elygiacum carmen tractatur vel comedia, vel tragedia, vel satyra, vel hystoria».[7]) Mit dem Anschwellen des juristischen und politischen Kanzleiverkehrs in den anwachsenden Städten und der kurialen Festlegung seiner Formen auch wohl mit dem allgemeinen literarischen Interesse wächst auch diese Literatur ⟨im 11./12. Jahrhundert⟩. Sie treibt alsbald Schößlinge nach der poetischen Seite. Bei ihren lehrmäßigen Vertretern im 13. Jahrhundert in Paris ⟨Johannes Anglicus⟩ und Bologna ⟨Buoncompagni⟩[8])

finden wir sofort wieder die alten Typen professioneller Literateneitelkeit, die die «neuen Männer» der Renaissance vorbereitet. Eine «Protorenaissance» auf literarischem Gebiete läßt sich damit schwerlich begründen. Nun taucht auch das Aushängeschild Poesie wieder auf, wie fast durchwegs im Mittelalter in der Form «Poetria» ⟨mit Betonung -ía z. B. beim Archipoeta⟩.[1]) Ließe sie sich nicht durch Reimeinwirkung von seiten der Geometria im Kreise der artes liberales erklären? Boccaccios Erhebung der «Dichterin» Sappho zur Vertreterin der Dichtung ⟨neben Calliope als der der Rhetorik⟩ findet wiederum ihre Erklärung in dieser eingewohnten Titulierung der Poesie. Noch Petrarca spricht von der Poetria des Aristoteles.[2]) Der Zusatz nova im Titel bei Poetria hat bereits moderne Tendenz, wie denn auch der Ausdruck Modern gegen Antik ⟨kunsttheoretisch schon bei Cassiodor⟩ hier bereits nicht fehlt.[3]) Auch in der Rhetorik soll damit die zeitgemäße von der antiken Art ⟨antiqua und novissima rhetorica⟩ gesondert werden. Doch wird auch die Poetik des Horaz mit diesem Reklamezusatz eingeführt: als «nova Poetria».[4])

Der Poetiker ⟨Horaz⟩ als Briefsteller. Der Liebesbriefsteller wird gelegentlich ausdrücklich verpönt ⟨qualiter ad amasias sit scribendum, religionis causa pertranseo⟩[5]); gewiß nicht wegen Mangels an Nachfrage. Die lateinischen Liebesbriefmuster aus Tegernsee haben dem «Frühling des deutschen Minnesangs» eine allbekannte Blüte aufbewahrt. Ihre Einschwärzung in den Kreis von «Piramus und Tispe», Maro, Phebi radius am Schluß des Briefes muß sich die Kritik der Horazischen Poetik gefallen lassen.[6]) Gleichwohl bringt gerade dieser Liebesbrief ⟨des Mädchens⟩ eine Theorie der Minne als amicicia vera ⟨qua nihil est melius, nihil jocundius, nihil amabilius etc.⟩ attestante Tullio Cicerone,[7]) die nach derselben Seite weist wie der Minneunterricht der Lavinia in der epischen Ouvertüre dieser Dichtung, nicht zufällig einer Aeneide ⟨des Heinrich von Veldeke⟩!

Der Poetiker ⟨Horaz⟩ als Rhetoriker. Die Epistolographie, als die eigentliche «poetische Kunst» des Mittelalters — bis tief in die Renaissance! — stellt sich von selbst unter das antike Patronat des Horaz. Der Einfluß seiner Poetik des decorum[8]) ⟨nach Standesrücksichten!⟩ setzt somit früh ein auf der natürlichen Unterlage der späteren Dramaturgie der «bienséance». Wie Rangabzeichen zum Ausgang von Tropen und Figuren werden können, die Inful zur «Krone des Lebens», die «Sandalen» für die «Füße der Friedensboten», wird durch biblische Zitate belegt.[9]) Auch stilistische Erinnerungen wie das «brevis esse volo, obscurus fio», oder «quis gemino bellum troianum orditur ab ovo» gibt man mit Horazens Worten.[10]) Der lehrmäßige Apparat ist ganz rhetorisch. Wenn man in dieser Zeit den Unterschied des orator fit, poeta nascitur betont hören will, so muß man zu spanischen Juden gehen. Dort kann man ⟨in dem Buche des Jehuda Halevy «Cusary»⟩ Platos dämonische Inspirationstheorie beim Poeten schon ganz als moderne regel- und voraussetzungslose, gesetzgebende Genielehre antreffen. Hier dagegen findet

man die Ausbildung des Redners auch bis ins speziell rhetorische Detail auf den Dichter übertragen. Die bald, schon im kaiserlichen Rom mögliche Frage, «ob Virgil als Dichter oder Redner aufzufassen sei», entscheidet schon Quintilian[1]) für die «Eloquenz», indem er ihre Theorie — i. sp. für die genera probandi et refutandi — so von Homer anzufangen müssen glaubt, «wie Aratus die seinige vom Jupiter». Gleichwohl ist die damalige Rhetorikerdefinition der Poesie als der «Kunst zu loben und zu tadeln» weniger von dem «labilen» Seelenstandpunkt des Poeten entfernt, als die einer exakten Aufnahme des wirklichen Tatbestandes, wie in unseren Tagen.

Antike Stilistik im Mittelalter ⟨bei Walther von der Vogelweide⟩. Die literarische Ausbildung der Völker erforderte diese Vermengung des Rhetorischen und Poetischen in der antiken Stilistik. Auf diese Weise nur konnten die Maßstäbe der Disposition und Haltung für Erzeugnisse des höheren Sprachgeistes so festwurzeln, wie wir es bei den in der antiken Schule gebliebenen Nationen, vornehmlich Franzosen, in ihrer stilistischen Tradition[3]) — gelegentlich zu unserer Beschämung — bewundern. Hier finden wir jene festen Richtlinien der Inventio, Dispositio, Elocutio, Exordium, Narratio, Conclusio mit ihren Rückwirkungen «nach der Chrie» bis auf den einzelnen Satz — auch im dramatischen actus und in der poetischen «narration» wirksam. Sie haben die Dramaturgie und Erzählungskunst der Franzosen zu ⟨tatsächlich immer geltenden⟩ Mustern des literarischen Marktes gemacht.[4]) Selbst die bloße Stilistik des Briefstellers, die Salutatio,[5]) Captatio benevolentiae,[6]) petitio,[7]) erwies sich hierbei der literarischen Tradition hilfreich. An die Salutatio heftete sich z. B. die Definition der Komödie ⟨schwieriger Anfang, fröhliches Ende!⟩. An ihr und der captatio lehrte man die Kunst persönlicher Einwirkung nach Stimmung und Umständen ⟨aus Boethius und Cicero⟩.[8]) Die Petitio zwang zur gerundeten Herausarbeitung einer literarischen Einlage überhaupt ⟨zunächst des «libellus» der Klage-, Bitt- und ähnlichen Schrift⟩.[9]) Für Episoden, den «digrediens stilus Lucani» gibt der Laborintus[10]) eine Anweisung.

Die drei Stilarten, das grave, mediocre humile ⟨genus dicendi nach Cicero[11]) und Quintilian⟩,[12]) auf die Poesie angewendet, führen theoretisch zu lehrreichen Illustrationen, wie im Laborintus[13]) auf den «triplex stilus» des Virgil ⟨«bella, rura, boves»⟩, praktisch zu geistreichen Nutzanwendungen, wie bei Walther von der Vogelweide[14]) — gewiß nicht zufällig in Versen an einen antiken Menschen, den Erzbischof Engelbert von Köln. Er kennt «drîer slahte sanc — den hôhen und den nidern und den mittelswanc». Für die prekäre Aufgabe ⟨wohl eines politischen Liedes⟩ ist ihm der hohe zu stark, der mittlere zu spæhe ⟨kunstreich⟩, der niedere gar zu schwächlich. Germanistische Herausgeber ⟨Rieger, Pfeiffer⟩ mochten darin «Erziehungsmethoden» und «Ausdrücke der Fechtkunst» sehen, «die hier auf die Dichtkunst im Sinne der hohen, mittleren und niederen Tonart angewendet werden».[15])

Antike Ansätze zur Stilwahrung und Literaturgeschichte. Die

«celeber vena» und den «stilus solempnis» seiner Eloquenz hebt der Boncompagnus von Florenz in seinem literarischen Testament hervor. Er betont dabei, daß es «stilo libero et lucido arbitrio» abgefaßt sei.[1]) Er entwirft ein allegorisches Schreckbild vom Neide[2]) und knüpft daran eine literarhistorische Übersicht der Schriftsteller, die ihm von Homer bis auf Priszian und ihn zum Opfer gefallen seien: eine Liste literarischer Märtyrer unmittelbar an die biblischen geknüpft. Stilbeobachtung und Charakteristik im Geiste Quintilians läßt den Laborintus ⟨im tractatus III⟩ diese Übersicht schon zu einer kleinen Literaturgeschichte ausbauen.

Graecismus und «Poetria nova». Sein Verfasser, ein flandrischer Schulrektor, fühlt ⟨1212?⟩ das Bedürfnis, den «chimärischen» Wortgebrauch einer «eselhaften Ignoranz», die «Fische im Walde und Löwen im Wasser fängt», durch die genau definierte griechische Terminologie seines ⟨nach ihr so benannten⟩ «Graecismus» zu beseitigen. Ein ausführliches Kapitel ⟨VII⟩ dieser grammatischen Poetik behandelt die Namen und Funktionen der ⟨neun!⟩[3]) Musen, sowie die antike Mythologie ⟨mit Einschluß des Tierkreises und der Planeten⟩; ein anderes ⟨VIII⟩ alphabetisch «die Herkunft» von Bezeichnungen der grammatischen und poetischen Sprache «aus dem Griechischen». Ein anderer gleichzeitiger Poetiker, der nach Rom «wie in den Himmel» versetzte Engländer Galfried de Vinosalvo ⟨Winsauf⟩, belegt praktisch in seiner Poetica nova ⟨an Papst Innozenz III.⟩ die gesteigerten Ansprüche an die Kenntnis des klassischen Altertums. Beachtenswert erscheint es im Hinblick auf die bekannte literarische Persönlichkeit des Papstes, daß seine klassische Mythologie ⟨der Liebschaften Jupiters!⟩ an eine detaillierte Schilderung der Normen weiblicher Schönheit anknüpft. An den berühmten asketischen Verfasser der Schrift de contemptu mundi gerichtet, kann diese Ausführung nur im kunsttheoretischen Verstande gemeint sein. Wir haben hier das erste Specimen der aus der Antike abgezogenen Schönheitsnormative der Renaissance. Und dennoch nennt er diese formae descriptio schon eine «res quasi trita».[4])

Ihr entspricht die Betonung künstlerischer Einheit in der poetischen Form, wesentlich im Sinne der Überschaulichkeit: Vel manus artificis multas ita conflet in unam — Mentis ut intuitu multae videantur in una — Hac brevitate potes longum succingere thema.[5]) Das ist mehr, als Horazens «quia ponere totum nescit».[6])

Aristoteles und griechisches Altertum. Wir verspüren hier den ersten schwachen Hauch des Geistes der Aristotelischen Poetik im Mittelalter. Sollten wir ihn nicht ähnlich in dem Wiedereintritt des Dramas in die Pariser Poetik des Johannes Anglicus[7]) vermuten dürfen? Und in der Wiederanerkennung der poetischen Fiktion in den Kapiteln über die — selbständig auftretende — «ars poetica» im Speculum doctrinale[8]) des Pariser Enzyklopädisten des Mittelalters Vincenz von Beauvais? Sollten wir ihn uns gänzlich wegdenken können aus jener elektrischen Berührung zwischen Orient und Okzident

in Mauren- und Kreuzfahrtkriegen, deren poetisches Ergebnis der Glanz der mittelalterlichen Ritterdichtung ist. Roland und Alexander sind nicht zufällig seine Herolde. Sind von Alexander Aristoteles und Homer wegzudenken? Die Pseudo-Hildebertschen versus de excidio Troja — freilich schon im Titel nach Dares! — zeigen, wie man damals von Aeneas auf sein griechisches Urbild zu weisen begann. Das vielglossierte Präludium des Aubry von Besançon zu seiner epischen Bearbeitung des Alexanderbuches[1]) bedeutet in unserem Zusammenhang gewiß nicht viel anderes, als die Ausnahme des «wahren» Altertums von der «Eitelkeit» ⟨= Lüge!⟩ der poetischen Fiktionen der Gegenwart: Solaz nos fay antiquitas que tot non sie vanitas. Das macht ihm einzig noch Vergnügen in seinem «Salomonismut» ⟨wie es der Pfaffe Lamprecht nach ihm bezeichnet⟩, daß doch nicht alles, daß das autoritative Altertum mindestens nicht «eitel», d. i. keine Lüge sei, wie etwa die bretonischen Märchen. Mit einem Worte: daß die griechische Geschichte von Alexander eine wahre Geschichte sei.

Die Mauren als Griechen des Mittelalters. Die antike Apologie der Poetik kam ins Abendland auf der Bahn der Kreuz- und Maurenzüge: aus Damaskus und Cordova. Sind doch die Mauren des Mittelalters überhaupt nicht bloß die wahren Erben, sondern sogar die Fortsetzer, die Vertreter der Antike in der Vorstellungswelt der christlichen Völker: die Bewahrer ihrer geheimen Wissenschaft vom Walten der Gestirne, die Verehrer ihrer Götter, des Apollo, des Merkur, die Bewohner einer künstlerischen Wunderwelt von Marmor, Gold und Elfenbein. So erscheinen sie im Rolandslied.[2]) Vincenz von Beauvais bezieht sich lieber auf den arabischen Vermittler zwischen Aristoteles und Plato, Alfarabi,[3]) als den übel heidnisch berufenen maurischen Panpsychisten Averrhoes. Die arabischen Kommentare zur Aristotelischen Poetik aber stehen im Hintergrund, wenn jetzt das Vorurteil gegen die poetische Lüge eingeschränkt wird.

Einschränkung des Vorurteils gegen die poetische Lüge. Theorie der Fabel. Es ist noch der Pseudorealismus der mittelalterlichen historischen Poetik, der den «ersten modernen Literaturproletarier»[4]) Cecco d'Ascoli gegen Dantes Dichtung ins Feld führt, «che finge imaginando cose vane.» Er bleibt solcher «eiteln Fiktion» fern, ist «der Lügen müde», «wendet sich zur Wahrheit», «die Fabeln sind ihm zuwider».[5]) Es sind die «fabulosae narrationes» der artes. Die Poetica nova des Joh. Anglicus definiert die «Erfindung», die ars inveniendi, als rerum verarum et veri similium excogitatio, quae causam probabilem reddat[6]) nach dem Schema der Chrie.[7]) Sie hat Wahres auszudenken, um eine Sache annehmbar, «wahrscheinlich» zu machen. Auch schon die ars dictandi von Orleans ⟨12. Jahrhundert⟩ beansprucht die Darstellung der Dinge «prout gestarum» für die Erzählung: «quia in epistola licet nos quandoque mentiri».[8]) Der Enzyklopädist eröffnet seine Kapitel über Poetik mit der Berechtigung der Poesie, Un-

wahres zu erfinden, wenn es zur Besserung oder Abschreckung diene[1]) im Dienste der Lebenslehre.[2]) Daß ihm zur Erhärtung dieses Satzes nur gerade die Fabel recht ist, geschieht wegen ihrer offenkundigen Unwahrheit, Tiere redend einzuführen. Es charakterisiert nicht bloß den Araber. Noch Breitinger im Deutschland des 18. Jahrhunderts erblickt einzig in der Fabel die Rechtfertigung für die poetische Unwahrheit. Daß dieser Gesichtspunkt bei Vincenz und seinem Gewährsmann den Ausschlag gibt, ersieht man daraus, daß es ihm einen fundamentalen Unterschied macht, wenn der Mensch in den Kreis der Fabel tritt. Die Unwahrheit erscheint dann nicht mehr so kraß, weil er wirklich sprechen kann. Dies unterscheidet die «libystische» von jener, der «Äsopischen»: reinen Tierfabel. Schon diese Einteilung weist auf Aristoteles.[3])

Rückwirkungen des Verrufs des Theaters auf die poetische Theorie. Das Totschweigen grade der Poetik des Aristoteles im Mittelalter hängt doch wohl mit dem Verruf des Theaters durch die Kirchenväter zusammen. Der beste Beweis dafür ist der, daß sie eben durch die islamitischen Araber überliefert werden mußte, bei denen die Anstöße für das Verständnis des lückenhaften Werkes über heidnische Götterschaustellungen in verstärktem Maße vorlagen. Allein im Abendlande hatte sich wohl unter dem Eindruck der krassen Beispiele des Tertullian von Feilbietungen auf dem Theater und der viel und außer Zusammenhang genannten «scenicae meretriculae» des Boethius — gradezu die Vorstellung von Bordellen mit den antiken Theatern verbunden Die Ansätze zur Übertragung des antiken dramatischen Festkultus ‹petulantia saltatorum› auf die Gedächtnisfeier der Märtyrer sind unter diesem Gesichtswinkel unmöglich gemacht worden.[4]) Die Nachtzeit, die diese Aufführungen in Anspruch nehmen mußte, bezeichnet ihren prekären Charakter und richtete sie zugleich. Noch die Enzyklopädie des Vincenz malt das Bordelltheater als anerkannte Tatsache in seinem Theaterkapitel aus.[5]) Auch das «dramatische» Beispiel des Johannes Anglicus — bloßes fabliau[6]) — glaubt diesem Rufe des Theaters durch seine Unzüchtigkeit Rechnung tragen zu müssen. Sie belegen, daß man Ende des 13. Jahrhunderts selbst in den Kreisen der «neuen Poetiker» noch nichts von dramatischer Aufführung der «Tragödie» und «Komödie» wußte.

Vorstellungen vom Drama. Im Mißverstand einer Stelle des Livius[7]) nahm man an, sie seien von einem Rezitator vorgetragen worden und stumme Personen hätten dazu die Aktion gemacht! Wichtig für diese scheinbar seltsamste der mittelalterlichen Vorstellungen vom Theater scheint die Anleitung, die Augustinus grade beim christlichen Unterricht[8]) hierzu gibt. Er behauptet, daß die Zeichen in der antiken Pantomimik konventionell, nicht natürlich gegebene seien. «Wäre dem nicht so, so hätte nicht in den ersten Zeiten, wenn ein Pantomime tanzte, ein Herold den Karthagern verkündet, was der Tänzer verstanden wissen wollte. . . . Dies ist auch deshalb glaublich, weil

noch jetzt ein in solchen Possen unerfahrener Mann, wenn er ein Theater betritt, vergebens mit gespannter Aufmerksamkeit znschaut, wenn ihm nicht ein anderer die Bedeutung der Bewegungen erklärt.» Außer der Nachwirkung des Pantomimus ist hierbei die schematische Freiheit zu berücksichtigen, mit der die antike Poetik, wie wir grade aus Aristoteles wissen, Epos und Drama unter dem Gemeinbegriff der «Handlung» nebeneinander abhandelte. Da der Poet auch im Epos hinter der Handlung zurückzutreten hatte, so konnte man auf die Idee verfallen, es handele sich darum: ob 1. der Dichter seine Personen redend einführt, wie Virgil in der Aeneis, 2. ob er selber rede, wie Virgil in der Georgica, 3. ob er im Wechselgespräch mit andern rede, wie Virgil in den Idyllen. Die erste Art war dann das genus dramaticum: bei Vincenz von Beauvais[1]) bereits richtig: mixtum, nam poeta et introductae personae loquuntur.

Averrhoes über die Tragödie bei Aristoteles. Auch die arabischen Kommentatoren hatten natürlich keine lebendigeren Begriffe vom antiken Drama. Averrhoes[2]) hilft sich mit spannenden und traurigen Erzählungen aus der Bibel — von Joseph und seinen Brüdern,[3]) von der Opferung Isaaks —, um Beispiele für die «Erkennungen» in der Tragödie und für die tragischen Affekte, Furcht und Mitleid, beizubringen. Um so stärker tritt das rein sachliche Interesse am Wesen der Poesie zutage, daß ihn zum «Kommentator» auch dieses Werkes seines Philosophen machte. Der Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie bei Aristoteles fällt ihm gleich auf. Da die kunstmäßige Poesie «philosophischer» sein soll, als die kunstlose Geschichte, muß sie jedenfalls wahrer sein. Unter «Geschichten» verstehe der griechische Philosoph also wohl die fingierten Prosaerzählungen, wie die Araber sie an den Fabeln von Kalila und Dimna, an Märchen und Novellen besitzen.[4]) Der Aufwand der Poesie an metrischem und sprachlichem Schmuck erfordert jedenfalls ein hohes Maß von innerer Wahrheit und Vorbildlichkeit. Als ein solches Großwerk der Poesie sucht der Araber die Tragödie bei Aristoteles zu begreifen.

Averrhoes vertritt die Willensfreiheit in der antiken Tragödie. So charakterisiert es die kunsttheoretische Einsicht dieses philosophischen Bestreiters der Freiheit des Einzelwillens, daß er in freier Entschlußfähigkeit und klarem Gewissen das Kriterium der tragischen Handlung sieht.[5]) Selbst unbekannte Ursachen, mystische Einflüsse schließt er aus und rechnet sie zu den schlechten Erfindungen. Denn die Tragödie soll nach Aristoteles Bewunderung erregen. Sie braucht paradigmatische Charaktere, sie soll zur Anfeuerung oder Abschreckung Aller den Menschen an sich und in sich «nachahmen», und nicht das gewöhnliche Verhalten, sei es auch «geschickter Menschen», die wir nicht nachahmen können, in äußerlichen «konventionellen» Lagen. Daß die Araber diese Art der «Nachahmung» ausschließlich pflegen, mache ihre Poesie wenig geeignet zu Nachahmungen des Vorbildlichen, wie die Tragödien.[6]) Von der Übertreibung will er jedoch nichts wissen. Er rechnet

sie zur Unwahrheit und setzt das höchste Verdienst des Dichters in die Lebendigkeit, «als ob die Ereignisse vor unseren Augen geschähen».[1]) Das ist vielleicht der Sinn, den er sich aus den Bezügen auf die Aufführung bei Aristoteles herausgelesen hat.

Tragödie und Komödie, die Kunst zu loben und zu tadeln. Die Aristotelische Dramaturgie färbt auch seine sonstigen Rhetorikerdefinitionen von der Poesie im allgemeinen. Die «drei Teile des griechischen Gedichtes Exordium, Episodium und Conclusio oder Exodus» gelten auch für das arabische, desgleichen die imitatio simplex und implexa = einfache und verwickelte Handlung ⟨ἁπλόν und πεπλεγμένον⟩.[2]) Die Übertragung der poetischen Kunst zu loben und zu tadeln auf Tragödie und Komödie, vielmehr auf die gesamte Poesie als tragische und komische scheint «der Kommentator» in Umlauf gesetzt zu haben. Der von Aristoteles so hoch erhobene Homer muß ausgezeichnet in beiden Künsten gewesen sein. Sonst unterscheidet sich die Tragödie als ars laudandi von der Komödie als ars reprehensionis oder vituperandi.[3]) Im Abendland herrschte bis dahin die Unterscheidung nach dem unglücklichen oder glücklichen Ausgang. Noch der Pariser Enzyklopädist hat sie.

Wirkungen der Poetik des Kommentators. Des Kommentators Poetik brachte ⟨zugleich mit der Rhetorik⟩ die wertlose lateinische Übersetzung eines spanischen Mönches Hermannus Alemannus[4]) zur Kenntnis des Abendlandes ⟨1276⟩. Es war die Zeit, als allgemein das Verlangen nach vertiefter Kenntnis der Werke des Meisters der Scholastik durchbrach.[5]) Bei diesem Werke ohne Nachdruck, wie schon die wenigen Handschriften der Übersetzung verraten. Dennoch hat sie soviel zuwege gebracht, daß die gelehrte Dramaturgie — bis tief in die Renaissance hinein — sich der wunderlichsten grammatisch-rhetorischen Terminologie befleißigt. So meint man, wenn von prothesis die Rede ist, den Prolog. Metaplasmus, ein durch Quintilian im Mittelalter besonders beliebter terminus für alles Erdenkliche,[6]) bezeichnet hier die Peripetie, den «Umschlag» der dramatischen Handlung als Umbildung.[7]) Nach der kunsttheoretischen Inthronisation des Aristoteles im 16. Jahrhundert erklärte man das mit Recht aus der Unkenntnis des Arabers von griechischen Sitten. Gute Interpretationen ⟨buone considerationi⟩ — in den allgemeinen Fragen — erkannte man auch hier an[8]) und veranlaßte noch eine Übersetzung ⟨durch Juden⟩[9]) um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Aristoteles' Rhetorik und Horaz vertreten die Poetik. Meist wird Dante — mit der ihm nicht ganz zweifellos[10]) gehörigen Poetik-Epistel an Cangrande della Scala[11]) — als Schulbeispiel der Wirkungslosigkeit des Poetikers Aristoteles im Mittelalter angeführt. Diese zitiert nämlich die Rhetorik des Aristoteles und zwar ganz wörtlich den Anfang von Buch III Kapitel 14 über die Analogie der Einleitung der Redner zum Prolog der Dichter und Präludium der Musiker, jedoch nicht die Poetik.[12]) Dafür bezieht

sie sich[1]) auf die «Poetik des Horaz», auf die in der Tat der Übersetzer des Averrhoes diejenigen verweist, die aus der Aristotelischen Poetik nicht klug werden. Die angeführte Stelle des Horaz[2]) handelt von dem Ineinanderübergehen des Komikers und Tragikers. Der Zweck der Epistel ist, den absonderlichen Titel für das Dantesche Gedicht zu rechtfertigen: 1. wegen der «nachlässigen und geringen Sprache der Komödie,[3]) ferner 2. wegen des glücklichen Ausgangs.[4]) Das wäre nun freilich ganz gegen den Geist der Aristotelischen Poetik, die ausdrücklich Dichtungen mit glücklichem Ausgang zu den Tragödien rechnet, den Unterschied im Stil aber in dem wenigen, was im fünften Kapitel von der Komödie erhalten ist, deutlich hervortreten läßt ⟨niedrige Charaktere, Hinweis auf die Jambendichter⟩. Den Unterschied des tragischen vom komischen Stil aber betont Dante grade mit größtem Nachdruck in der unzweifelhaft echten Schrift über die Vulgärsprache.[5]) Er verspricht ihn noch speziell zu beleuchten in ihrem ⟨nicht mehr ausgeführten⟩ vierten Buche. Der Bezug auf Horaz ⟨in principio Poeticae⟩ ist aber hier ein so ganz anderer, echt Dantescher — nämlich die Mahnung an die Dichter, den Stoff ihren Kräften, d. h. hier ihrem Stile angemessen zu wählen —, daß auch diese kontradiktorische Abweichung von der stilistischen Laxheit jener Epistel für deren Kritik in Anschlag gebracht zu werden verdient.

Begriff der Tragödie und Komödie in Dantes Gedicht. Gänzlich außer acht gelassen werden aber die Erklärungen des Gedichtes selbst. Von ihnen läßt die erste Inf. 20, 113 den Virgil die Aeneis «seine hohe Tragödie» ⟨l'alta mia tragedia⟩ nennen. Sie gibt dadurch deutlich zu verstehen, daß der Dichter aus Bescheidenheit gegen sein antikes Muster den ⟨unmittelbar darauf eintretenden⟩ Titel seines Werkes gewählt habe.[6]) Wenn der Zusatz «göttlich» von Dante selbst herrührt, so bezieht er sich nur auf das Thema, nicht aber, was diese Stelle gradezu ausschließt, modern anmaßend auf die Qualität seines Kunstwerks. Das läge, wie wir fanden, grade der Kunsttheorie dieser Zeit so fern, daß sie es nicht bloß als blasphemisch, sondern als lächerlich empfunden hätte, ein Menschenwerk so zu bezeichnen. Dagegen hat Schopenhauer an die thematische Bedeutung dieses Titels für ein Gedicht über das menschliche Leben und die Welt im allgemeinen pessimistisch-atheistische Glossen geknüpft.[7])

Klassisches Ideal bei Dante. Den Verfasser einer Aeneis, wie sein Vorbild Homer, als Tragödiendichter zu bezeichnen, scheint aber grade Grundkennzeichen der Aristotelischen Poetik. Sie hebt an «Homer allein» die dramatische Kunst hervor,[8]) sowie die Beziehung zur Komödie ⟨im Margites⟩.

Die zweite Dantesche Stelle Par. 30, 22—25 fällt aus der allgemeinen Kunstanschauung des Mittelalters heraus. Sie gibt Zeugnis für die Kunde von besonderen Anforderungen der antiken Dramaturgie an den Poeten. Der Dichter erklärt sich hier so von den Anforderungen seiner Aufgabe überwunden, wie «noch nie von Punkten seines Themas überwunden ward ein

komischer oder tragischer Poet» ⟨più che giammai da punto di suo tema — suprato fosse comico o tragedo⟩.[1]) Des Aristoteles' Kriterium für die schlechten Dichter gegen gute, für die ihm auch hier Homer einsteht, ist die Fähigkeit, das Material ihres Vorwurfs zu überwinden und nicht von ihm in überflüssigen und unmöglichen Episoden überwunden zu werden. Dante zeigt sich auch darin schon als Aristoteliker im späteren kunstklassizistischen Sinne, daß er die Übereinstimmung mit den Lehren der antiken Poetik obligatorisch für die Dichter in den Landessprachen macht.[2]) Er unterscheidet sie darin von den «Klassikern» ⟨magnis poetis hoc est regularibus⟩, daß diese «in großem Stil und regelmäßiger Kunst gedichtet haben, jene aber nach zufälligem Ermessen».[3]) Beide strengen Bezüge auf ein klassisches Ideal der Poetik fallen in den Schluß seines Lebens.

Weitere Spuren klassischer Kritik im Mittelalter. Die Stellen über Guido Guinicelli und Oderisi in Dantes Purgatorio[4]) beweisen, daß unter den mittelalterlichen Dichtern und Künstlern viel und scharf kritisiert wurde. Sie beriefen sich dabei auf Vernunft und Kunst ⟨ragione, arte⟩ im Wechsel der Moden. Umsomehr fällt die Aufstellung eines Klassikertypus nach dem Muster der Alten am Schlusse von Dantes Leben auf. Der berühmte kritische Exkurs Gottfrieds von Straßburg bei der Schwertleite seines Tristan kennt gleichfalls einen solchen[5]): «er hât den wunsch von worten», d. i. eine klassische Sprache.[6]) Dabei weist der voraufgehende Vers «mit kriechischen borten» — nämlich: möchte man seine Wortteppiche durchziehen — nach der gleichen Richtung. Die Stelle ist besonders voll von antiken Bezügen[7]): Pegasis als Brunnen! Êlikôn und zwar des wâren Êlikones als «des oberisten trônes», von dem die wirksamen Worte entspringen, auf dem «Apolle und die Camênen, der ôren niun Sirênen» tronen. Nicht warnend, sondern platonisch als Sirenen der Sphärenharmonie ⟨oben in ir himelkœren⟩! Orphêes Zunge wird unmittelbar nach der Zivilisierung der Welt durch die Dichter erwähnt. Diese werden in Lyriker «nahtegalen» und Epiker, d. h. beschreibende «malende» Dichter «värwære» ⟨pictores⟩ unterschieden. Der Vorwurf der glôsen gegen Wolfram von Eschenbach, dessen Gedichte Interpreten ⟨tiutaere⟩ erfordern, braucht jedoch mit den *γλῶσσαι* der Aristotelischen Poetik[8]) ⟨!veralteten, seltenen und provinzialen Ausdrücken der Dichtersprache⟩ nichts gemein zu haben.[9]) Es bezieht sich deutlich auf das «trobar clos», als der Magie verdächtige Geheimsprache[10]) ⟨in den swarzen buochen⟩. Jener antike Lehrer der Rhetorik, den Quintilian[11]) bei seiner Warnung vor Dunkelheit im Ausdruck ⟨obscuritas⟩[12]) anführt, als so darauf erpicht, daß sein höchstes Lob war «ne ego quidem intellexi», der Vater jenes geflügelten Wortes *σκότισον* ⟨mach's dunkel!⟩ hat im Mittelalter eifrigere Nachfolger gefunden, als sein stilistischer Korrektor. Aus dieser «trüben» Quelle schriftstellerischen Ehrgeizes speist sich die «glossematische» Ausdrucksweise, welche «abstruse sinnlose», d. h. seltene, entlegene lateinische oder fremdsprachliche ⟨griechische und hebräische⟩ Wörter

aus Glossaren für diesen Zweck zusammenklaubte, um damit «unwissenden oder neuigkeitslüsternen Ohren zu imponieren», Adepten für geheime Wissenschaften in esoterischen Geheimsprachen zu werben, vielleicht auch gelegentlich unbewußt das Material für heiliges «Zungen reden» ⟨λαλεῖν γλώσσαις!⟩ zu stellen. Sie kam der Neigung zum verborgenen Sinne in der prinzipiell allegorischen Schreibweise ⟨s. oben⟩[1]) entgegen, die den Sinn schließlich «über sich selbst» ⟨«sovra senso»⟩ erhoben wissen wollte. Sie mußte sich bei den Dichtern von selbst mit ihr verbinden. Schon im 9. Jahrhundert begegnen uns solche «ex cathedra» gegebene Verweise der glossematischen Schreibart,[2]) wie wir sie eben anführten, mit dem gleichen Hinweis auf die Glossare, die ihr zugrunde liegen. Sie konnten sich in Laienkreisen, leicht wie hier bei Gottfried zu Verdächtigungen «schwarzer Kunst» auswachsen.

4. Ars rhythmica.

Metrische Einteilung der Poesie. Es ist nur eine Folge der Pythagoreisch-Platonischen, ausschließlich musikalischen Kunstlehre des Mittelalters, daß der Vers — gegen Aristoteles' Definition[3]) — Kennzeichen der Poesie ward. Noch für Dante ist die Poesie «fictio rhetorica in musicaque posita».[4]) So muß man sich eine stilistische Einteilung der Poesie erklären, die auf die gebräuchlichsten antiken Metra zurückgeht: das metrum heroicum, jambicum und elegiacum ⟨so bei Cassiodor, de Musica⟩.[5]) Da nun der tragische Stil als hoher Stil ⟨stilus superior⟩ zum heroischen, der komische als niederer ⟨stilus inferio⟩ zum jambischen der Satire ⟨ars vituperandi!⟩ in fester Beziehung stand, so konnte ihnen ein elegischer Stil als der stilus miserorum zurseite treten.[6])

Nachwirkungen der Metrik. Die antike Metrik ist weder in der Praxis noch in der Theorie im Mittelalter völlig erloschen. Die Grammatik nahm sie in den Kreis der sieben Künste mit. Der Afrikaner Terentianus Maurus ⟨im 3. Jahrhundert⟩ hat dafür auch bereits die metrische Form, wie sie die Didaxis des Mittelalters liebte. Beda in England ⟨um 700⟩ behandelte sie noch einmal gesondert. In den Karolingischen Schulen wird sie ausdrücklich als Lehrfach genannt. Hrabanus Maurus rühmt sich, sie in Tours gelernt zu haben.[7]) Damals war die am Hymnus erstrebte Weise, den Vers nur nach den Wortbetonungen, statt nach den metrischen Quantitäten zu regeln, schon zur selbständigen «ars rhytmica» geworden. Das Metrum im ⟨Ambrosianischen⟩ Hymnus schmeckte nach griechischer Ketzerei. Die artes dictandi teilen die gesamte Kunst des Schriftstellers immer noch in die ars prosaica, metrica et rhythmica. Nur für die letztere aber zweigen sie besondere Lehrbücher ab: die artes rhytmicae oder rhytmici dictaminis. Die

Nachricht,[1]) Galfred von Winsauf habe in seiner Poetria nova die Metrik wieder lehrmäßig vertreten, beruht wohl auf Übertreibung des Berichts von den metrischen Hexametern, in denen diese antikisierende Poetik des 13. Jahrhunderts abgefaßt ist. Im Altertum gehörte die Rhythmik zur Musiktheorie und nicht zur eigentlichen Metrik. Nur der, wie wir sagen müssen, komponierte Vers — das war aber in der metrischen Sprache in gewissem Sinne ein jeder! — beanspruchte ihre Berücksichtigung beim Zusammentreffen der Tonwerte in der Wortfügung. Augustins Buch de musica vertritt wesentlich diese rhythmische Seite der musikalischen Theorie, vielleicht schon suggestiv beeinflußt durch das neu auftretende moderne Prinzip der Verskunst.

Ars rhythmica. Dies nannte man von Anbeginn an rhythmisch, seine Theorie ars rhythmica. Es beweist nun weniger für den unwissenschaftlichen Geist des Mittelalters, als für das Fortbestehen der Autorität der antiken Metrik, daß man die neue Verstheorie zunächst nach wie vor zur Musik rechnete. Es war vielleicht weniger unangemessen, als die Stellung unserer heutigen deutschen Versübung unter den Begriff der Metrik, während sie ihre antike Schule ganz verleugnen und — beseitigen will. Als die rhythmische Theorie dann im späteren Mittelalter den Starkton germanischen Einflusses ‹dynamischen Wortton› gewohnt wurde, unterscheidet sie zwischen rhythmus vulgaris und literalis.[2]) Wie konnte die antike Anschauung — und das blieb die der Schule durch ihre antiken Lehrbücher — eine Versübung anders einreihen, in der nur der melodische Hochton und Tiefton in mehr oder minder bestimmter Alternierung die Wortfügung bestimmte? In dem für das Mittelalter wichtigen Musiktraktat des Cassiodor, in welchem die Rhythmik figuriert, wird die Unterscheidung des Hoch- und Tieftons noch streng zur Harmonik gerechnet. So erklärt sich die Übernahme der «heidnischen Melodien» in den urchristlichen Kirchengesang ‹stellenweise sogar einschließlich des mit ihnen verbundenen Pantomimus!›.[3]) Durch den Gregorianischen Choral und seine genauen musikalischen Festlegungen auch des rezitierenden Vortrags wirkte die antike musikalische Rhythmik ununterbrochen auf die Verslehre ein.

Mensuralrhythmik. Es gab Musiktheoretiker, die zugleich als Poetiker die Rhythmik behandelten, wie Johannes Anglicus. Bei der Neigung des Mittelalters zu pythogoreischer Zahlenmystik kann es so nicht wundernehmen, daß auch antike, zumal neupythagoreische Spekulationen über die geheime Ordnung der Verse nach den Proportionen der musikalischen Intervalle von dorther wieder wach wurden. Der Mensuralmusik tritt ‹seit dem 13. Jahrhundert› eine Mensuralrhythmik zur Seite.[4]) Die Verse werden nach der Zahl der Silben gemessen, nach denen die rhythmische Konsonanz, d. i. der Reim, eintritt. Da es meist 4-, 5- und 8silbige Verse sind, muß die musikalische Konsonanz, das antike diatessaron, diapente, diapason, im Spiele sein.

Die ganz in Proportionsgrübeleien versunkene Renaissancezeit macht am Schlusse daraus wieder geheime Bestimmungen des inneren Baues auch der metrischen Verse in der Weise der Homergrübler, von der Aristoteles am Ende der Metaphysik berichtet.[1])

Antike Schule der Starktonrhythmik ⟨Otfried⟩. Der erste theoretische Niederschlag einer selbständigen, der Metrik analogen Versrhythmik findet sich um die Mitte des 4. Jahrhunderts bei dem Rhetor Marius Victorinus[2]): Metro quid videtur esse consimilis? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata, ut puto veluti sunt cantica poetarum vulgarium. Also ein Skandieren nach der Silbenzahl, bei dem der Akzent führte. Wenn, fügt er hinzu, sich für die Akzente auch zugleich metrisch lange Silben darbieten, so geschieht das «durch Zufall» ⟨casu quodam⟩, d. h. nach einer natürlichen Neigung, namentlich der antiken, metrisch organisierten Sprachen, nicht nach künstlerischem Plane.

Wenn man bei Quintilian[3]) sieht, wie schon zu seiner Zeit die Akzentversetzungen nach rhythmischem Prinzip im metrischen Vers an der Tagesordnung waren, also:

Troiaé qui primus ab oris —

so wird man sich nicht wundern, daß die wohltuende Beobachtung des gewöhnlichen Wortakzents am Schluß der metrisch gebauten Verse ⟨hier: prímus ab óris⟩ Fortschritte machte.[4]) Die Vereinigung von Rhythmik und Metrik ist wohl schon im Mittelalter so das theoretische Ideal der lateinischen Dichtung gewesen, wie später das der deutschen in der antiken Schule, sobald sie zur Erkenntnis ihres abweichenden Versprinzips durchgedrungen war. Wenn dies nun aber auch Ideal blieb, so erwies sich die Anwendung der antiken metrischen Schemate ⟨– ∪⟩ auf rhythmische Verse ⟨´ o⟩ doch sehr heilsam für ihren regelmäßigen Ausbau: namentlich in den germanischen Sprachen, die durch ihren starken unverrückbaren Wortton und ihre schweren Nebensilben diesem solche Hindernisse entgegensetzen. Diese Übung hat sicherlich die Sprache selber freier und gefügiger machen helfen, dadurch, daß sich rhythmisch regelmäßige Betonungsweisen nach metrischem Schema ⟨jambisch, daktylisch⟩ in ihnen festsetzen.

In dieser Hinsicht ist der antiken Schule und den lateinischen Lehrbüchern gewiß ein größerer Einfluß auf die Versübung auch in den Landessprachen zuzusprechen, als man ihn bisher anzunehmen geneigt war.[5]) Von hier, durch die Vermittlung Isidors und Bedas, hat Otfried, der metrische Schüler des Hraban, seine «metaplasmi figura», durch die «bei den Poeten, die dem Metrum dienen müssen, Verdienst wird, was man sonst Fehler nennt»,[6]) ferner die typische «sinaliphae lena et conlisio lubrica»,[7]) die auch ursprünglich schon auf Ciceros[8]) «weiche und nicht unangenehme Nachlässigkeit beim Zusammentreffen der Vokale» zurückführt. So fügte er die urrhythmischen

Schwer- und Leichtsilbenfolgen der althochdeutschen Wörter in den rhythmischen Gang des dimetrischen Hymnenverses. mân͡agemọ schmilzt zu mangem zusammen: in mán͡agemọ agaleízè. Auch seine — gleichfalls für die gesamte altdeutsche Versübung vorbildliche — Ausdehnung des männlichen Iktus auf Ableitungssilben ⟨agaleizè⟩, der sie reimfähig macht, dankt er der mittellateinischen Theorie und Praxis.

Metrische Eigentümlichkeiten des älteren Deutsch. An der Tradition der antiken Grammatik, Prosodik und Metrik schulte sich erst die mittellateinische Rhythmik, dann die der Vulgärsprachen. Die deutsche Rhythmik gelangte, vermöge des in ihr konzentrierten germanischen Stammsilbenbetonungsprinzips zu einer nur ihr — im Gegensatz zu den romanischen — eignenden Ausbildung regulärer Versfußtechnik mit auffallenden metrischen Eigentümlichkeiten grade in der alten Zeit. Die schlechten Taktteile ⟨sogenannte Senkungen in den Versfüßen⟩ dürfen fehlen. Doch muß dann die den ganzen Versfuß tragende Silbe nicht bloß durch Betonung hervorgehoben. sondern auch quantitate lang sein ⟨Fránkóno, nótlíchen⟩. Für Spondeen und Daktylen sind die tragfähigen Nebensilben sehr wichtig. Dies Entgegenkommen gegen die antike reguläre ⟨monopodische⟩ Metrik befähigte die deutsche Sprache einzig unter den modernen Sprachen — zur selbständigen Nachbildung der antiken Metren nach dem in ihr liegenden Betonungsprinzip, die in Voß, Schlegel, Platen nahezu antike metrische Korrektheit erreicht. Nur die deutsche unter den modernen Sprachen hat sich den Hexameter so zu eigen machen können, daß sie klassische Werke von großer Ausdehnung in ihm aufweist.

Antike Terminologie der neuen Rhythmik. Antike Terminologie treffen wir auch bei der Versverschlingung oder -trennung durch den Sinn. Das französische Enjambement scheint auf das *ὑπέρβατον* zurückzugehen durch Vermittlung von lat. transcensio,[1]) transgressio. Das deutsche «rîme samenen oder brechen»[2]) finden wir in der complexio und distinctio sensuum der artes rhytmicae[3]) wieder. Vor allem zeigt hier die internationale Einbürgerung der Bezeichnung Reim ⟨rima, rime⟩ für das antike *ὁμοιοτελευτόν* ⟨wie Otfried ihn noch nennt⟩ und zugleich für die Reimzeile, den Vers, daß wir es hier mit dem antiken Grundwort der gesamten Rhythmik, mit dem Worte *ῥυθμός* zu tun haben.

Darin bestand zunächst die die metrische Kunst völlig auflösende Wirkung der Rhythmik, daß sie die Versfüße der allgemeinen Kadenzierung von melodisch periodisierten Zeilen ⟨Kolen⟩ opferte.[4]) Der Reim, als Anfangs- und namentlich Endreim, wurde so schließlich die Hauptstütze des Verses. Daraus erklärt sich seine endliche Bezeichnung als «rhythmus» schlechthin. Der antike Begriff *ῥυθμὸς* wurde erst auf akzentuierende Verse angewandt, sodann auf ihr hervorstechendes Kennzeichen, das *ὁμοιοτέλευτον* der antiken Poetik übertragen.

Rhythmus: Reim. Nach der kontrollierbaren literarischen Tradition kann gar kein Zweifel bestehen, daß in unserem Wort Reim der antike Rhythmus fortklingt[1]): «Rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum», definiert gleich die anscheinend älteste der artes rhythmicae, das dictamen rythmicum,[2]) mit einer stehenden Formel, die jene Übertragung besonders deutlich macht. Eine zweite etymologische Einwirkung von seiten des keltischen Stammes rîm = numerus[3]) anzunehmen, fällt deshalb schwer, weil er, wie auch im Altdeutschen den bloßen Begriff Zahl darstellt. Die musikalische Beziehung auf den Gleichklang mußte bei einer naiven Begriffsübertragung aus der Volkssprache besonders gefordert werden. Auf das, was man ursprünglich speziell consonantia nannte, hat sich schließlich der Gebrauch des Wortes Reim beschränkt. Erst damit kam er eigentlich auf. Die lateinischen Theoretiker stimmen gerade in dieser Übertragung durchwegs überein. Rhythmus ist «numerus vel sonus» in dem etymologischen Lexikon des Vincenz von Beauvais, der seine kritische Haltung gegenüber dem Mißbrauch des Altertums in der Tradition von Anfang an betont. Der «Graecismus»[4]) macht rīmos aus rhythmos, um die Herleitung aus dem Griechischen augenfälliger zu machen. Das Englische hat den Bezug darauf in rh und y gewahrt. Der theoretische Ursprung des Wortes erklärt vielleicht seine Bildung gegen die Lautregeln. Denn eigentlich müßte es danach italienisch rimmus lauten und nicht rima. Könnte hier nicht lat. rima, rimari ‹«exempla rimari» in den artes!› die Wortbildung erklären helfen?[5]) Zumal wenn man die Bedeutung des Suchens ‹beim Reimen!› im «art di trobar» in Anschlag bringt. Die Beschlagnahme des Wortes für die rhythmische consonantia am Schluß hat bewirkt, daß man später in der Anwendung des Wortes auf die rhythmische Reihe unsicher wurde, von der es doch ausgegangen ist. Man hilft sich dann, indem man behufs Unterscheidung vom Endreim an dem Worte ändert und deutet: Rithymus ‹so stets Dante[6])› gar «Rythimorum» ‹als I. Singularis› oder Rygmus. Letztere Form, ursprünglich Rycmus, vielleicht zunächst durch unbehilfliche Wiedergabe der griechischen Aussprache beeinflußt, wird dann mit riga in Verbindung gebracht, um die dadurch bezeichnete Silbenreihe zu erklären.[7])

Das «Grabgeläute der antiken Welt» antik? So ist denn selbst das, was Herder als das «Grabgeläute» der antiken Welt empfunden hat — «in ihren bestimmten, lieblichen Formen, in ihren bedeutenden Gebärden, in ihren gleichsam organisierten Tönen»[8]) — mit dem antiken Grundworte für dies alles «Rhythmik» benannt. Aber auch dies Geläute selbst, der Reim als Endreim ‹ὁμοιοτελευτόν› und Anfangsreim ‹Alliteration› braucht der Poetik keineswegs von außen her gekommen zu sein. Beide sind Hätschelkinder der antiken Sinn-Klang spielenden Rhetorik und namentlich der spätlateinischen Schulstube. Sie können sehr wohl eine neue Mode — die erste, auf die die jungen Naturvölker damals bei ihren poetischen Versuchen trafen — be-

gründet haben.[1]) Bei dem nahen Verhältnis, in dem gerade die Rhetorenschule zur neuen Religion und ihrem Hymnus stehen, gewinnt diese Annahme an innerer Wahrscheinlichkeit. Es erscheint für die Aufnahme, wie den Ausbau, des rhythmischen Versprinzips in den Schulen des Westens und Ostens nicht zufällig, daß Augustinus den ersten ganz rhythmischen lateinischen Psalm ‹gegen die Donatisten› gemacht hat, wie Gregor von Nazianz den ersten griechischen. Und ist nicht das klassische Buch für den Endreim, aus dem ein Beda seine heiligen Beispiele für das Homoioteleuton mit köstlicher Naivität zusammensucht, die lateinische Bibel des «Ciceronianers» Hieronymus?[2]) Was Herder mit beweglichen Worten als von außen kommenden tödlichen Eingriff in das Leben der antiken Kunst beklagt, erscheint einer andern Ansicht vielleicht als die von ihr selbst ausgehende Besamung eines neuen Lebens. Der für alles verantwortlich gemachte semitische Orient erscheint auch hier mehr als konservierendes, denn als destruktives Element. Zum mindesten hält gerade der von dort aus angeregte Ambrosianische Hymnus an der quantitierenden Metrik fest. Was dies allgemeinste Signal der Antike am Fortleben verhinderte, war die veränderte Welt.

Theoretisches Bewußtsein vom Übergange der Metrik zur Rhythmik. Das Gefühl für die Prosodik wurde immer mehr durch die Überflutung der klassischen Sprachen mit barbarischen Elementen erschüttert, auch im klassisch Gebildeten, der die alte künstlerische Versübung festhalten wollte. Eine bittere, theoretische Erkenntnis davon bietet vielleicht jenes für die Gotisierung der Welthauptstadt bezeichnende Epigramm der lateinischen Anthologie,[3]) doch nicht bloß die Störung eines «Dachstubendichterlings» durch unter ihm kneipende Goten![4]) So erklärt sich der eigentümliche, auf die metrische Technik anspielende Schluß: «Calliope madido trepidat se jungere Baccho, Ne pedibus non stet ebria Musa suis.» Also darum scheut die schönstimmige Muse den Umgang mit den trunkenen Gesellen, damit sie schließlich nicht auch noch verlerne, «auf ihren Füßen zu stehen».

Inneres Prinzip des Übergangs. Es sind vielleicht innere Wandlungen im Empfindungsleben der historischen Menschheit, und keine bloß von außen kommenden Einflüsse, die die antike rein metrisch taktierende, den Wortton nur melodisch berücksichtigende, Versübung beim Beginn der neuen Ära verdrängt haben. Denn alle Versuche, sie wiederherzustellen, die mit Methode und enthusiastisch die Renaissance anstellte, indem sie sie sogar auf die modernen Sprachen aufpfropfen wollte, sind mißlungen. Die Tendenz, den beherrschenden, für alle maßgebenden Wortton, an Stelle des von ihm unabhängigen nur gebildeten Ohren fühlbaren Silbenmaßes, den Verstakt bestimmen zu lassen, trifft nur allzu deutlich zusammen mit der Unterwerfung aller — auch der geistigen Elite, die das klassische Altertum trug — unter das allgemeine soziale Prinzip, wie sie das Christentum fordert.

Nun eignet sich aber der leichte, melodische Wortton der klassischen

Sprachen wenig zum Träger des Verstaktes, im Gegensatz zu dem schweren Starkton der germanischen Wörter. Daher hat sich gerade in den germanischen Stammländern — und in den romanischen nur, wo der germanische Einschlag gerade in der Betonung stark spürbar ist, wie im Spanischen — eine reguläre Versrhythmik im Geiste der antiken metrischen Schemata entwickeln können. In den klassischen Sprachen und ihren Tochtersprachen mußte sie sich auf den Notbehelf einer lediglich idealen Regel, des alternierenden oder, wie man es wohl auch grob faßt: des Silbenzählungsprinzips beschränken. Tatsächlich blieb die Versübung immer auf musikalische Hilfsmittel — Kadenz und Reim — angewiesen. Daher denn das Erste ist, wenn die Romanen zur antiken Verskunst zurückstreben — bemerkenswert früh Brunetto Latini![1]) — daß sie sich vom Reim emanzipieren! Und die Musik, als selbständige, einschmeichelnde Melodie war es offenbar, die der Versrhythmik im Anfang den Sieg über die Metrik auch bei den in ihr Gebildeten verschaffte.

Das analoge Prinzip beim Übergang der antiken in die Kirchentonarten. Auch im Fortwirken der antiken Musik ist, und zwar gleich nach dem Eintritt der neuen Ära, ein ganz ähnlicher radikaler Wandel theoretisch zu beobachten, wie in der Verskunst Er betrifft die Verschiebung der Tonempfindung von der antiken Mitte der Akkordik ⟨der μέση⟩ auf den Grundton ⟨als Anfangs- und Schlußton der Oktave⟩. Erst dadurch ist das, was wir jetzt — in den musikalischen Kadenzen — so entschieden als melodischen Abschluß empfinden, die jetzt seit Helmholz[2]) sogenannte Tonalität in uns angeregt und — zwar erst durch die alles unterwerfende Durtonart in der eigentlichen Neuzeit! — zur systematischen Ausbildung für das Gehör gebracht worden. In der Aufnahme jeder Art von Musik, auch solcher, die eigentlich eine ganz andere Art der Einfühlung verlangt! Und dazu gehörte auch nach ihrer theoretischen Überlieferung die antike. Der Sieg des jetzt beherrschenden harmonischen Grundtons über die alte «Dominante», die melodisch-schwebende Mitte des Akkords, unsere Quint, ursprünglich gemeinsamen Ton der beiden in ihr zusammentreffenden Diatessaron, der unteren und oberen Quart! gemahnt lebhaft an den Sieg des rhythmischen Worttons über die schwebende Silbenfügung der Metrik. Die Einführung des seltsamen Ausdrucks «archous»[3]) dafür bei dem Verfasser der «musica enchiriadis», lehrt, daß man den Finalton streng als Grundton empfinden lernte. Daß dieser «authentische» Grundton aber zugleich der Finalton der nicht auf ihn aufgebauten ursprünglichen antiken Tonarten bleibt, die sich, wie wir bald sehen werden, doch nicht so ohne weiteres wegeskamotieren ließen ⟨genau wie das metrische Prinzip!⟩: das beweist, daß dieser Schlußton nach wie vor nicht als unsere Tonica, sondern als antike μέση empfunden und behandelt wurde.[4]) Er, der neue Grundton, tritt zuerst auf in der Melodik des Ambrosianischen Hymnengesangs, jedoch ohne seinen modernen, im cantus

firmus[1]) bei seinem Eindringen ⟨im 16. Jahrhundert!⟩ verpönten, erhöhten «Leitton». Er ist durch Papst Gregor den Großen in den vier authentischen Tonarten an erster, dritter, fünfter, siebenter Stelle des Canons der Tonarten ⟨impares auf D E F G⟩ als Norm der Kirchenmusik zugrunde gelegt worden. Diese scheinen sich erst viel später durchgesetzt zu haben. Doch kündigt sich die Tendenz zu ihnen an in dem Schulmerkspruchlein[2]): «scandere vult modus impar» ⟨vom Grundton aus!⟩. Die sie im antiken System eigentlich erst erklärenden Hypo-Untertonarten ⟨auf A H C D⟩, in denen D E F G die *μέσαι* darstellen, erscheinen jetzt ihnen zur Seite, als Nebentonarten ⟨«plagales»⟩.[3]) Das beweist für das Fortwirken der antiken Tonempfindung, die die Orientierung nach der *μέση* nicht so ohne weiteres aufgeben kann. Diese ⟨der Mittel- und nicht ihr nomineller Ausgangston⟩ bleibt auch ihr Finalton ⟨also in der A-Tonart D usf.⟩. Er hat unter sich nur ein diatessaron Spielraum, wie in der alten Zeit. Bei den älteren, noch klassisch orientierten Theoretikern ⟨Cassiodor, Boethius⟩[4]) werden die Hypo-Tonarten auch noch in erster Reihe aufgeführt, als die eigentlichen Haupttonarten. Der im gemeinsamen Hexameter an erste Stelle tretende Merkspruch «vult descendere par» ⟨d. h. die Plagaltonarten wollen nach abwärts gesungen werden⟩ könnte aber auch hier das Vordrängen unserer Tonalität verraten ⟨die zum authentischen Schlusse auf der tonica drängt, «kadenziert»⟩. Der Finalton der Nebentonart wäre dann eben nichts anderes gewesen, als der Grundton der Haupttonart. Die altgriechischen Namen für die Kirchentonarten haben im Mittelalter mehrfach untereinander gewechselt und erst im 16. Jahrhundert hat Glarean, der Renaissancetheoretiker, in seinem Dodekachordon[5]) sie im antiken Sinne restituiert.

Das antike Erbe in der Kirchenmusik. Dennoch ist den modernen Völkern mit diesen von der Kirche rein ⟨d. h. ohne die ihre Charaktere verwischenden, uniformen Leittöne⟩ erhaltenen antiken Tonarten ein künstlerisches Erbe aus dem Altertum übermacht worden. Sein geheimer Reiz in echten alten Kirchen- und Volksmelodien vermag intensiver als irgend etwas sonst, uns vom inneren Leben des Altertums ein lebendiges Gefühl zu geben.[6]) Von jeher ist die melodische Schönheit gewisser Formeln der Gregorianischen Meßliturgie ⟨wie z. B. der Praefation⟩ bewundert worden.[7]) Das «credo in unum deum», womit der Priester für alle Kompositionen des Symbolums den Ton angibt, wirkt direkt wie ein dereinst allbeliebtes melodisches Thema. Gleichwohl schmiegt es sich in seiner prononcierten Melik noch viel näher an den Sprechton an, setzt sich nicht so starr monoton oder so sprunghaft gesanglich zu ihm in Kontrast, wie unsere Kompositionsweise selbst in ihren Rezitativen! Die Verschiebung im antiken Tonsystem bedeutet hier nichts gegen das Fortwirken dieses Tonsystems selbst, das von unseren einförmigen, nur durch Versetzung ⟨Transposition⟩ im Notenbild voneinander unterschiedenen Tonarten sich so abhebt, wie der Reichtum und die Feinheit des Lebens

von der Ärmlichkeit und Starrheit einer Schablone. Die neue polyphone Musik hat ihre harmonische Bewegungsfreiheit mit ihrem melodischen Grundkapital erkauft. Ihre Durtonart, keineswegs der diatonische Ausbau der Naturtonart — dies wäre die Oktave auf G mit der kleinen Septime! — hat erst den melancholischen Rest aller übrigen, die Molltonart durch Aufzwingung ihres charakteristischen Leittons, der großen Septima, nach sich gemodelt. Endlich hat sie in der modernen Chromatik auch diesen in sich gesogen oder richtiger: jeden kennbaren tonalen Charakter der Melodik verwischt.

Tradition von den gewaltigen Wirkungen der antiken Musik. Auf diesem aber gerade beruhte der Reiz und die sogar politisch in Anschlag gebrachte Wirkungskraft der antiken Musik. Die alten Gesetzgeber hätten nicht nötig gehabt, die staatlich zulässigen Grundcharaktere der Melodik in polizeiliche Schranken zu legen, die Philosophen — Plato und Aristoteles voran — so ernstlich darüber zu reflektieren, die gute Gesellschaft über ihre passende Verwendung zu wachen und die den «guten Ton» gefährdenden Tonarten ⟨die lydischen⟩ mit dem Bann zu belegen, wenn ihre Macht über die alte Welt bloß eine «fable convenue» der antiken Musiktheorie wäre. Die bis in das moderne Durzeitalter fortgeerbte Tradition darüber haben Komponisten wie Händel im «Alexanderfest»[1]) immer wieder gern zu bewähren gesucht durch die Macht der eigenen Töne. Die Geschichte von dem großen Flötenspieler Timotheus, der durch die Macht seiner Töne den Welteroberer beherrschte, nach Belieben stimmte, war antikes Deklamationsthema, wie Quintilian[2]) bezeugt. Basilius erhielt sie gerade der Welt, auf die der Musiker angewiesen war, im Andenken.[3]) Die Tradition lebt noch lebendig wirksam in Cassiodors vielzitiertem Briefe des großen römischen Goten- an den Frankenkönig über den erbetenen Citharöden.[4]) Damals war es noch möglich, daß die Lieder der Straße unbedenklich — und mit welchem Erfolge sehen wir an der «Sequenzen»-Dichtung ⟨auf populäre Melodien!⟩ — Eingang in den geistlichen Gesang nicht bloß, sondern in die Liturgie fanden.[5]) Während heute der bloße Hinweis auf die Lieder der Heilsarmee den Abgrund auftut, der in dieser Hinsicht zwischen uns und der alten Zeit klafft. Dieser Zustand dauerte noch tief ins 16. Jahrhundert.

Verhältnismäßig kurze Dauer des jetzigen Zustandes der Musik. Das nicht bloß den Musikern, sondern sogar den allgemeinen Chronisten auffällige Einsetzen der allherrschenden Durtonart ist im 15. Jahrhundert zu belegen.[6]) Zwei Jahrhunderte dauern ihre die alten Tonarten durch ihre Leittöne zersetzenden Wirkungen. Das Volkslied um 1700 zeigt sich schon völlig auf seinen Stand reduziert, wenn es sich auch gern noch in die, das Alte vertretende Molltonart flüchtet.[7]) ⟨«Malborough s'en va-t-en guerre . . .»⟩ Um diese Zeit fallen die Tonstücke des Venezianers Marcello, deren «abschreckende galante '⟨Moll-⟩Monotonie» ⟨in dem bekannten großen Psalmenwerke!⟩ alsbald unterbrochen wird, sobald die «Neigung zu den gewaltigen, tiefsinnigen

griechischen Tonarten sichtbar» wird. Sie kennzeichnet diesen «musikalischen Pindar» bei den Italienern.[1]) Seitdem ist das alte Volkslied ganz der Flachheit und Sentimentalität des gemeinen Dur verfallen.[2]) Und nach abermal 200 Jahren hat inzwischen das künstlerische Dur es fertig gebracht, das gesamte Musiksystem chromatisch zu zersetzen. Was wird nun gar aus der Volksmusik werden? Wir ahnen es beklemmt an den unablässigen gequälten Vorhalten und verminderten Septakkorden unserer Operetten-Walzermusik. Antike «Reinheit der Tonkunst», ein Rechtsgelehrter hat sie bedeutsam schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts beschworen!

Antike und moderne Chromatik und Enharmonik. Chromatik und Enharmonik waren in der antiken Musik auf bestimmte Stellen der Tonleiter beschränkt und so nicht imstande, den unterschiedenen Grundcharakter der Tonarten zu verwischen. Die Enharmonik war in ihr ferner wirklich das, was ihr Name besagt, nämlich die Verwendung feiner, noch zwischen den harmonischen Tönen vom normalen Ohre unterscheidbarer Tonunterschiede ‹Dieseis› zur Überleitung und Nuancierung. Die Alten haben diese mikroakustische Seite des Tonbereichs bis auf die letzten Möglichkeiten auszubauen gesucht. Plato macht sich darüber lustig.[3]) Uns ist sie nur aus der orientalischen ‹arabischen› Musik bekannt und verständlich. Ihre Voraussetzung ist die Homophonie. Moderne Experimente damit, wie man sie im Abendlande selbst in unserer Zeit noch anstellte,[4]) werden stets an den Akkordsäulen unserer Polyphonie scheitern. Diese, in ihrer festen harmonischen Gliederung, lassen die Enharmonik als bloßes Geheul an sich abgleiten. Was unser Musiksystem — durchaus mißbräuchlich gegenüber dem antiken Sinn seit Einführung der temperierten ‹in den enharmonischen Übergängen ausgeglichenen› Stimmung — so nennt, bedeutet lediglich Transposition auf eine derartig enharmonisch nur umgedeutete, nicht wirklich enharmonische Tonstufe. Es ist eine Art Umschaltung, eine momentane Unterbrechung des natürlichen Strömens der Tönung, und demgemäß sind auch ihre psychischen Wirkungen: gerade entgegengesetzt den antiken, das Tonsystem ins ‹mathematisch› Unendliche führenden Nuancen der Enharmonik.

Antike Harmonik. Gewiß liegt in der poetischen Konzentrierung auf die Melodie, als Versträgerin und Chorordnerin, sowie in der musikalischen Ausschöpfung aller ihrer Möglichkeiten der entscheidende Grund, weshalb die Alten zum künstlerischen Ausbau der Polyphonie nicht vorgeschritten sind. Daß sie sie nicht geübt haben sollen, als instrumentale Begleitung und chorale Verstärkung ‹akkordischer Abschluß›, ist anzunehmen kaum möglich. Doch muß diese auf ihr Tetrachordsystem beschränkt bzw. in dessen Geist gehalten gewesen sein. Und dieser schließt die Terz, als harmonisches Grundelement, den Leitton unserer Polyphonie, prinzipiell aus. Die altväterische Musik, zu deren Vorkämpfer sich Plato in der Republik macht, perhorreszierte sichtlich schon sein Auftreten als Füllton im Tetrachord,[5]) wegen des

notwendig damit verbundenen Halbtons. Die musikalische Spekulation erkannte als natürlich ‹«göttlich»› gegeben nur die streng diatonische ‹sogenannte Natur-›Tonleiter, wie sie sich noch bis auf unsere Zeiten in den nordwestlichen See- und Bergländern Europas erhalten hat ‹schottische Melodien›.

Antike Sphären- und Seelenharmonie. Eben die theologisch-harmonische Spekulation der Pythagoreer geht nun aber grade auf den Zusammenklang dieser harmonischen Grundverhältnisse ‹Quart, Quint und Oktav› allenthalben aus. Sie sucht ihn astronomisch in den Abständen der planetarischen Sphären, zu denen sie auch Sonne und Mond zählt, voneinander. Es ist die sogenannte Sphärenharmonie, die tatsächlich erklingt, aber wegen ihrer ungeheuren Gewalt von unseren sterblichen Ohren nicht vernommen wird[1]: «Hoc sonitu completae aures hominum obsurduerunt» erklärt Cicero im «Somnium Scipionis»,[2] wie die Anwohner der Katadupen, der Nilwasserfälle, das ungeheure Rauschen nicht mehr hören, ein von hier aus in der Renaissance beliebt gewordenes Gleichnis für Unzugänglichkeit des Verständnisses[3]:

«Unerhörtes hört sich nicht» ‹Goethe, Faust II›.

Sie sucht ihn physiologisch, ja psychophysisch im Verhältnis der drei Grundkräfte, die das Leben des Menschen leiblich und seelisch ausmachen und die ein Abbild sind von den Grundverhältnissen in der Idee des Ganzen ‹*καὶ τρία λαβὼν αὐτὰ ὄντα συνεκράσατο εἰς μίαν πάντα ἰδέαν*›. Denn jeder Seele Natur ist gemischt aus Homogenem, Heterogenem und Wesentlichem ‹*ἑκάστην δὲ ἔκ τε ταὐτοῦ καὶ θατέρου καὶ τῆς οὐσίας μεμιγμένην*›: so wie die Harmonie sich aus Oktave, Quint und Grundton zusammensetzt. Die einfachsten, reinsten, harmonischen Verhältnisse der schwingenden Saite legte der Schöpfer zugrunde, als er begann die Grundverhältnisse der Weltseele auseinanderzulegen[4] ‹*ἤρχετο δὲ διαιρεῖν ὧδε*›. Diese wiederholen siebenmal — soviel als man planetarische Sphären um die Erde annahm — jene Grundverhältnisse der *διπλάσια καὶ τριπλάσια διαστήματα*, d. h. der Oktave ‹*διὰ πάσων*› und Quint ‹*διὰ πέντε*› durch dreiundeinhalb Oktaven ‹von A bis e‴›, d. i. den weitesten Tonumfang, den die Griechen annahmen. Sie klingen mit der Erdsphäre zusammen in einer vollkommenen Harmonie. Denn jeden ihrer Umläufe beschreite eine Sirene, die je nur einen Ton in ihrer Stimme habe.[5]

Die antike harmonische Spekulation Ausgang der neuen symphonischen ‹polyphonen› Musik. Man sieht in neuerer Zeit[6] — nachgrade schon allzulange — geringschätzig auf diese antiken Bemühungen herab, ein Geheimnis des Universums ‹das nebenbei unseren Sternweisen nicht sicherer zugänglich geworden ist, als jenen alten› an den Abständen der Zithersaiten auszurechnen. Wären diese Bemühungen so müßig gewesen, so hätten sie nicht auf die Jahrtausende und ihre erlesenen Geister gewirkt. Und haben sie vielleicht auch nicht die Kunde des Himmels, so haben sie

sicher die Kunst der Erde um ein Erhebliches bereichert. An der Harmonie der Sphären hat sich die der musikalischen Chöre entwickelt. An ihrem «Zusammenklange» haben die Musiker tatsächlich die symphonische Musik entdeckt. Im Altertum waren die genannten sphärischen Intervalle die «symphonischen» an sich ⟨τὰ σύμφωνα⟩ im Gegensatz zu allen übrigen, welche die melodischen ⟨ἐμμελῆ⟩ hießen. Nach völliger Ausbildung unseres Akkordsystems ⟨mit der Terz als Leitton⟩ ist die gleichzeitige Fortbewegung von Stimmen in diesen Intervallen dem darin erzogenen Ohre unerträglich geworden ⟨«falsche Quinten»⟩. Die Musikgeschichte aber erhärtet es durch eine Überfülle von Dokumenten, daß sie ausschließlich davon ausging. Gewiß nicht zufällig grade in der Zeit ⟨um 1000⟩, als byzantinischer und ansteigend bald arabischer Einfluß diese astromusikalischen Spekulationen im Abendlande als Astrologie ⟨astronomia divinatrix⟩ nachhaltig anregten! Das Einsetzen der Neuerung war in diesem Punkte so markant, daß sich der Begriff des Zusammensingens mit dem des «Quintierens» verband, wovon noch Hans Sachs und der in Platos Geiste harmonisch-politische Vers des Seb. Brandt[1] besagt:

. . wissen als vil vom kirchregieren,
als müllers esel vom quintieren.

Aber auch die fortschreitende ⟨«kontrapunktische»⟩ Kunst der rhythmisch «abgemessenen», selbständigen Stimmbewegung über einer konsonierenden Grundstimme ⟨cantus firmus⟩, die Mensuralmusik wird zunächst mit diesem Ausdruck bezeichnet. Es erschien als Sünde, «in göttlichem Gesang zu quintieren»,[2]) d. h. «weltlich lieder», wie sie sich ihrer rhythmischen Lebendigkeit und Anschmiegungsfähigkeit wegen bei diesen polyphonen Versuchen empfahlen und festsetzten, zu dem «tenor» des liturgischen Gesanges zu fügen. Doch ward dieser mit der Zeit der Chorführer an sich ⟨choralis⟩ und mit den antiken Melodien des Gregorianischen Antiphonars ⟨das in S. Peter «mit Ketten» an der antiken Tradition festgelegt ward⟩ der letzte Hort der griechischen Sondertonarten in der ansteigenden und auch ihn zuletzt überschwemmenden Flut der modernen Mischtonart.

Die Platonische Auffassung der Musik als Ausdruck des göttlichen Gesetzes in der Kirche. Fragt man nun schließlich, warum der «concentus», die Polyphonie, grade in der Kirche zur Ausbildung gelangen mußte, so werden wir wiederum auf die Pythagoreisch-Platonischen Spekulationen über die Weltharmonie zurückgeführt. Und zwar nun nicht mehr auf sie, als Voraussetzung physischen und psychischen Wohlseins, der universalen Vollkommenheit, sondern der Weltordnung, als göttlichen Gesetzes.

Wer die Platonischen Stellen darüber liest, im Timaeus und in der Republik, daß die Musik nicht zur Ohrenlust dem Menschen gegeben sei, sondern um ihn an seine Aufgaben als harmonisches Weltwesen zu erinnern, der wird im Bannkreise ihrer Abfassungszeit kaum darauf kommen, daß sie ein-

mal dazu dienen sollten, die Musik als erklingende Kunst förmlich zu verleugnen, sie durch die unhörbare, nur in den reinen Herzen Ausdruck gewinnende Wirkung des «göttlichen Worts» zu ersetzen. Und doch hat diese, in ihrem Grundkeim wie wir sehen, wiederum antike Anschauungsweise die Welt über ein Jahrtausend lang autoritativ beherrscht. Die heilige Caecilia, die mißverstandene «Schutzpatronin der Musik» erscheint grade als ihr stärkster Ausdruck.[1])

Aber diese kirchlich-theoretische Reduktion der Musik auf den Menschen als religiös denkendes und handelndes Glied eines Gesamtwesens, gleichsam als Stimme in einem unhörbaren Konzert, hat eben das Beste dazu beigetragen, die praktische Ausübung der kirchlichen Tonkunst auf den concentus, den Zusammenklang der Stimmen, stetig hinzulenken. Der orphische Hymnus trifft sich in der Vorstellung der Begleitung des Aufschwungs der Seele durch «die siebenbesaitete Leier des Äthers, des Vaters der Harmonie» mit dem diese christlich feiernden Hymnus des Synesius.[2]) Überhaupt ist der christliche Hymnus seiner Idee nach ganz und nur Gesamtstimme, wie er selbst dies von Anfang an betont, und seine skeptischen Beurteiler grade ‹z. B. Kant›[3]) es ihm einzig anstehend finden. Der große tonkünstlerische Umschwung der neuen Ära, die Stimme als einzelne nicht mehr gelten zu lassen, sondern nur noch als Funktion in einem harmonischen Organismus zu verstehen, ist also doch von antiken ethisch religiösen Vorstellungen beeinflußt, wenn nicht sogar getragen. Er berührt sich hier, durch analoge antike Vorstellungen von der Wirkung der Harmonie sogar auf ungeistige und unbelebte Wesen, Steine ‹Amphion, Orpheus›, mit der «spiritualen» Theorie der am meisten kollektivistischen und daher jetzt führenden unter den bildenden Künsten: der **Architektur.**

5. Mechanica.

Harmonik und Rhythmik der bildenden Künste im Mittelalter. Der antike Bezug der bildenden Künste auf die Musik und ihre arithmetischen Verhältnisse scheint den mittleren Zeiten fremder, als der auf Geometrie und damit verknüpften astrologisch-kabbalistischen Okkultismus. Auch in der mittelalterlichen Architektur, die Friedr. Schlegel und die Romantik grade wesentlich unter diesem und verwandten Gesichtspunkten aufzufassen gelehrt hat, herrscht nicht das musikalische ‹arithmetische›, sondern das konstruktive, geometrische Verhältnis. Der der Kunstwissenschaft seitdem wieder unentbehrlich gewordene antike Begriff des sichtbaren Rhythmus[4]) entschwand dem Mittelalter vielleicht durch die schulmäßige Beschlagnahme für neue Verskunst. Rhythmus ist jetzt Reim. Dieser entfernt sich ebenso vom antiken Metrum, als die mittelalterliche Kunst von griechischem Tempelbau und an-

tiker Plastik. Es ist ganz analog eine «geheime», nur gleichsam durch einen schließlichen Gesamt-«Klangeffekt» wirkende Rhythmik, die man heute als «gotische» der antiken streng metrischen Säulenrhythmik an die Seite stellen möchte. Das Musikalische taucht theoretisch erst mit der Antike in der Renaissancearchitektur wieder auf, dies schwerlich durch Bauhüttentradition überbrückt, gleich Platonisch bei L. B. Alberti, schulgerecht musiktheoretisch bei Lionardo.

Die artes mechanicae im Kloster. Im Mittelalter hintertrieb der theoretische Ausschluß der verführerischen Götzenkünste aus dem Kreise der artes liberales die harmonische Spekulation in ihnen. Er hinderte jedoch nicht, daß praktisch nahezu ein Jahrtausend Klöster und Geistlichkeit die einzige Zuflucht der bildenden Künstler wurden. Erst mit der völligen Emanzipierung von der antiken Tradition — in der Gotik — emanzipiert sich auch in der Künstlerschaft das Laienelement.[1]) Nichtsdestoweniger hat die theoretische Hinabdrückung zum Handwerker — in die Sphäre der «mechanischen» Handfertigkeiten[2]) — auch praktisch den Künstler herabgedrückt, besonders im germanischen Norden, wo nicht, wie im Süden, die antike Achtung vor der Künstlerschaft selbst durch die barbarischsten Zeiten nachwirkte und in den prunkenden Aufschriften grade der italischen Künstler an höchst zweifelhaften «Meisterwerken» naiv zum Ausdruck gelangt.

Der «dädalische» Mann des Mittelalters «antiquorum diligentissimus imitator». Der Baumeister als der unentbehrlichste der bildenden Künstler trägt sie alle über diese Epoche hinüber. In des Wortes Bedeutung an ihn nur anlehnen darf sich der Plastiker. Als Freiplastiker ist er ein Götzenbildner, dessen letzte antike Verwendung für die Monumente der Kaiser die theoretische Kritik in der wunderlichsten Form herausfordert.[3]) Einzig der Architekt war der theoretisch unangefochtene Künstler des Mittelalters. Wenn wir seine Erscheinung, als des künstlerischen repraesentativ man, in der Renaissancezeit verstehen wollen, müssen wir seine ausschließliche Schätzung durch die voraufgehende Periode, seine Auszeichnung durch das geistliche Gewand — selbst hoher geistlicher Würdenträger: in Frankreich Abts Suger, in Deutschland der Bischöfe Bernward von Hildesheim, Meinward von Paderborn, Otto von Bamberg[4]) —, seine gesteigerte Nachfrage in den Zeiten der Zerstörung und der sündenvergebenden kirchlichen Bautätigkeit in Betracht ziehen.[5])

So finden wir den «dädalischen Mann» — wohl kaum einen Meister mit dem Namen Daedalius![6]) — symbolisiert schon auf einem der Goldgläser der urchristlichen Agapen inmitten seines vielseitigen, aber rein handwerksmäßig ‹als Haus- und Schiffsbau› charakterisierten Betriebs. Das Handwerk Christi macht ihn hier gesellschaftsfähig. Allein seinen antiken Künstlercharakter hat er nicht völlig eingebüßt. Ist es der Plastiker in seiner Werkstatt, den Pallas Athene — mit Helm und Ägis! — persönlich unterweist oder

nur der Bauführer, der seinen Plan macht? Seine Haltung ‹an der erhobenen Rechten lädiert› läßt auch die erste Möglichkeit ‹Holzschnitzerei› offen.

Cassiodor[1]) macht den Architekten zum berufenen Wahrer antiker Kunsttradition unter den «Modernen», wohl die erste Anwendung dieser Terminologie im kunsttheoretischen Verstande: «antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor.» Die Ausbildung der Sinne wird dafür unumgänglich erklärt: nemo in illis diligens agnoscitur, nisi qui et in suis sensibus ornatissimus invenitur.

Vitruv im Mittelalter. Wenn man phantasievollen Paradoxisten glauben wollte, so besäßen wir in dem einzigen zusammenhängenden Überrest der Architekturtheorie des Altertums, in dem Diktator der gesamten Kunsttheorie der Renaissance Vitruv, eben das, was das «dunkelste Mittelalter» ‹8.—10. Jahrhundert!› aus den Alten sich noch verständnis- und kritiklos aufbewahrt hatte.[2]) Zwar sinkt die frühere hohe Meinung von der Geltung der Alten in der sogenannten «Karolingischen Renaissance», wenn wir hören, daß die Stelle im Chronicon Laurishamense, das Kloster Lorsch sei «more antiquorum et imitatione veterum gebaut», lediglich die Ansicht einer Vorrede aus dem 17. Jahrhundert wiedergibt und nicht, wie die kompilatorische Legende aufgebracht hat, die der Chronik selber.[3]) Immerhin war es ein starkes und jedenfalls folgenreiches Interesse, dem die Erhaltung der einzigen, zusammenhängenden Theorie über Kunst aus dem Altertum verdankt wird. Nun berühren allerdings, nach G. Sempers Ausdruck, die Einleitungskapitel des Augusteischen Architekturtheoretikers schon wie ein planloser Trümmerhaufen des Kanons einer antiken Theorie des Schönen.[4]) Allein es ist doch merkwürdig und beweist, sei es für die ausschließliche Geltung dieses antiken Schriftstellers von Anfang an, sei es für die Fundamentalität dessen, was er aus dem Altertum überliefert, daß wo wir im Mittelalter auf Architektur stoßen — im Briefe Cassiodors über den Theaterarchitekten,[5]) im Speculum doctrinale des Vincenz von Beauvais,[6]) in der Dichtung[7]) — auch jenes Vitruvische Kapitel «von den Grundlagen der Baukunst» ‹ex quibus rebus architectura constet› genau im Ausdruck kenntlich hervortritt. Cassiodor kennt die Anordnung ‹apte disponere› und den decor ‹extantia competenter ornare›, sowie die nicht nur für das Mittelalter, sondern fast noch mehr für die Renaissance wichtige Zurückführung auf die Kenntnis ‹prudentia›. Vincenz zeigt die Terminologie vollständig. Besonders kenntlich hebt sich heraus die Bezeichnung des Aufrisses ‹Fassade› als orthographia.

Weisheit des ‹Bau-›Künstlers antik. Die mittelalterliche Zurückführung grade der bildenden Künste auf die Kenntnis charakterisiert sich schon durch ihre grundlegende Bedeutung im Vitruv als Platonisch. Die ausdrückliche Anwendung davon auf Phidias, als «einen weisen Marmorbildner» und Polyklet als «weisen Statuenbildner» bei Aristoteles in der damals gelesensten Schrift ‹der Nikomachischen Ethik›[8]) läßt die Bestimmung auch

ihm zusprechen. Den einschränkenden Kommentar, den er zugunsten der Fertigkeit ⟨ἕξις⟩ an Platos Meinung knüpft,[1]) empfand man nicht als kritisch. Vermengung Platonischer und Aristotelischer Anschauungen kennzeichnet ja jene spät antiken philosophischen Extraktoren wie den Alkinous,[2]) zu denen grade künstlerische Theoretiker,[3]) die sich nicht allzu tief mit Philosophie bemengen wollten, gerne griffen. Freilich hat dieser Kunstweisheit die Stelle in der «Weisheit Salomos»[4]) von der göttlichen «Weisheit, so aller Kunst Meister ist» Eingang verschafft. Antik und christlich zugleich sind ferner die Herleitungstheorien, bis zur Bauhütte der ersten Menschen — das Urbild des griechischen Tempels noch für Herder! — und zum Meister der Urkunst Aegyptus, wie sie in der Weise der mittelalterlichen Kunstbücher des Heraklius, des Cennini noch Antonio Filarete in der Frührenaissance ausführlichst vertritt. Christlich geheiligt wird jetzt Platos ästhetischer Kultus geometrischer Figuren, des rechten Winkels, Dreiecks, Kreises[5]): allegorisch ⟨«typice»⟩ in den Grundrissen nach dem «Typus» des Kreuzes, der Dreifaltigkeit, im mystischen ⟨Welten- und Himmels-⟩Kuppelbau, der ja auch technisch ⟨über das Bassin-Baptisterium der frühchristlichen Kirchen!⟩ seine Abkunft von den antiken, römischen Bädern nicht verleugnet. Auf dieser — im Grunde wohl auch Platonischen — Mischung beruht endlich das ganze Tempel-Salomonis-Mysterium der Bauhütten, der mehr oder minder mittelbaren Ahnen unserer Freimaurerlogen.

Antike Bauhüttenweisheit. Der Zusammenhang mit der antiken Tradition soll im ununterbrochenen Forterben des ⟨geometrischen⟩ Geheimnisses der Steinmetzzeichen ⟨des romanischen «Schlüssels» mit dem byzantinischen der Hagia Sophia⟩ nachweisbar sein.[6]) Die heidnischen symbolischen Zeichen, rechter Winkel, Kreis, gleichseitiges Dreieck, Quadrat, Pentagramm, Hexagramm, quadrierter Kreis ⊕, dreifaches Dreieck ⟨drei gleichseitige Dreiecke in ein großes gleichseitiges Dreieck eingezeichnet⟩, Ypsilon ⟨pythagoreisches Symbol des Lebensweges⟩, Tau, ⟨Max Müllers⟩ «Svastika», das mittelalterliche Templer- und Gralsritterkreuz: ✠, sollen bis auf das Pentagramm, «nichts als Teile dieser Steinmetzschlüssel sein».[7]) Es soll die mit ihrer geometrischen Bedeutung im Altertum eng verbundene konstruktive gewesen sein,[8]) die ihnen ihren hohen symbolischen ⟨und bei Plato zugleich ästhetischen⟩ Rang verschaffte. Die suggestive Macht dieser Bausymbolik hat sich auch exoterischen Kreisen allzeit aufgedrängt: in Kaiser Maximilians Theuerdank, in Goethes Wilhelm Meister, diesem offensten und werbendsten der deutschen Logenromane. In den ganz von ihr durchsetzten Wander-⟨«Wandelgesellen»⟩-jahren sucht der Meister vom Stuhl der neuen pädagogischen Provinz ihr Ritual sogar zu einem modern-antiken religiösen Kultus auszugestalten. Die drei Hüttenpfeiler[9]) «Schönheit, Weisheit ⟨Kaiser Maximilian im Theuerdank sagt: Lust, Notdurft⟩ und Stärke» kombinieren in der Tat Platonische, Aristo-

telische und christliche Kunsttheorie. Warum sollen, wenn auch nicht die geistigen Geheimnisse der «beiden Grundsäulen des Salomonischen Tempels», so doch diejenigen der antiken Kunsttheorie in den Baugenossenschaften nicht «sub rosa» fortgeerbt worden sein bis zu ihrem Wiederhervortreten grade in der Architekturtheorie der Renaissance? Mag man diese nun bis auf die Kollegien der Römer[1]) und ihre Steinmetzzeichen auf die der Alten zurückleiten oder nicht. Sie bezeichnen an ihrem Ende jedenfalls den Kreis, der sich von der Antike am weitesten entfernt hat; auf dem sich, als «gotischen», der Haß der Jünger der «altneuen» Kunst konzentriert. Es ist in ihnen jedoch gewiß nicht bloß die technische Tradition der Alten[2]) ‹Grundplan, Wachsmodell› fortgeerbt worden. Grade diese sah sich im Mittelalter unausgesetzt neuen Aufgaben und damit technischen Problemen gegenüber. Daß sie sie in so künstlerischer Weise lösen konnte, die grade die Bauten des frühen Mittelalters, S. Lorenzo in Mailand, die ravennatischen Bauten noch klassisch auszeichnet, verdankt sie doch wohl dem Fortbestehen eines die Technik von der Idee aus beherrschenden und sich darum neuen Verhältnissen leicht anschmiegenden ästhetischen Kanons.

Begründung der Theorie der bildenden Kunst in der Architektonik des menschlichen Körpers. Die moderne Theorie der bildenden Kunst scheint demgemäß schon uranfänglich vom Architekten ausgegangen zu sein. Sie ist ebenso architektonisch begründet, als die antike musikalisch und plastisch. In dem zentralen Punkte dürften sich antike Kunstlehre und christliches Kunstbedürfnis getroffen haben, daß zwischen der menschlichen Figur und dem Tempel der Gottheit Beziehung obwalte. So wunderlich uns das klingt, so hat es doch über anderthalb Jahrtausende ausgesprochen die gesamte Kunsttheorie beherrscht. In der Symbolik des christlichen Tempels — gerade in den der Renaissance unmittelbar voraufgehenden Zeiten — hat es verblüffend detaillierte Anwendung gefunden.[3]) Und doch scheint das Grundtheorem, wie es die Baumeister der Renaissance aus ihrem Vitruv[4]) zitierten, antik. Nur daß es der christlichen Nutzanwendung gegenüber von entgegengesetzter Seite ausgeht. Dem antiken Baukünstler gehorcht der Tempel der Grundanlage und den Proportionen der menschlichen Figur. Dem Christen ist umgekehrt der Leib ein Tempel. Eine rein architektonische Theorie darüber, wie sie in der Hochrenaissance bei künstlerischen Anatomen ‹Fr. Sansovino›[5]) wieder auftaucht, bietet Cassiodor in dem Kapitel[6]) seines Buches de anima, welches den Körper unter dem Titel de templo behandelt. Hier wird tatsächlich von Kopf bis zu Fuß der organische Zusammenhang, die Anordnung und zahlenmäßig normative Zusammensetzung der Glieder nicht bloß als Bild oder, wie später, hierarchisch symbolischer Begriff, sondern rein für sich architektonisch als Tempel behandelt. Daraus werden dann ‹ebenso wie bei dem Apostel›[7]) Nutzanwendungen für das ‹hilfreiche› Verhalten der Gemeindeglieder unter sich, ihre Einheit usw. gezogen. Also umgekehrt die Gemeinde

ein Bild des Körpers als Tempel. Ob wirklich in der geheimen Symbolik der Anlage des Salomonischen Tempels[1]) dieser Anschauung schon gehuldigt worden ist — und das wäre dann antik! —, wollen wir hier nicht untersuchen. Aus den Worten dessen, der jenen zerstört in drei Tagen wieder aufbauen wollte, wurde das Gegenteil herausgelesen und mit Propheten-, Psalmen- wie Apostelworten belegt: daß nunmehr einzig des Menschensohnes Leib der Tempel Gottes sein sollte.

Heidnischer und christlicher Tempelbegriff begegnen sich in der «Figur des Menschen». Als aber nun der neue Glaube aus seinem apokalyptischen, das Alte negierenden, das Weltende androhenden Stadium herausgetreten war und aller Orten Gemeinden begründet hatte, die wieder im alten Sinne «Tempel» brauchten, mußten sich die beiden Anschauungsweisen alsbald begegnen. Augustin[2]) erklärt die Basilika aus der oblongen Gestalt der Stiftshütte. Der Tempelbegriff des Judentums geht aus vom viereckigen Steine ‹Bethel›, d. i. dem Altar. Bei noch ganz jüdisch orientierten frühen Christen, wie dem Hermas ‹Pastor›[3]) ist daher der neue Kirchenbau ein ‹«aus glänzenden Quadern»› viereckiger Turm. Es ist die riesige Aufschwellung des symbolischen «Steines, den die Bauleute verworfen haben», auf dessen grundlegende vermittelnde Rolle für die bildenden Künste im engeren Sinne wir noch kommen. Oder der Fels ‹Petrus›, auf dem die Kirche gegründet werden soll! Es ist der «homo quadratus» an sich im Mittelalter.[4]) Erst durch Verbindung dieser Vorstellung mit der antiken, der geheimen menschlichen Figur im Tempelbau, wird der neue christliche Tempelbegriff. Aus der biblischen konnte die künstlerische Wertung der menschlichen Figur und damit nach und nach die Rehabilitierung der gesamten Kunst gefolgert werden. Aus der klassischen der Begriff und sicherlich auch die Konstruktion der neuen «Bethäuser aller Völker» nach dem Bilde dessen, der sich selbst als ihren Herrn, Raum und Pforte, die Gläubigen als seine lebendigen Bausteine bezeichnet hatte. Ignatius[5]) gebraucht in der Ausführung dieses architektonischen Gleichnisses bereits ganz handwerksmäßig technische Ausdrücke — von Seil und Maschine des Baues —. In Mysteriengenossenschaften, wie den urchristlichen, scheinen solche Spekulationen nur natürlich. Wer läse Vitruvs Kapitel[6]) über den wie ans Kreuz ausgespannten Menschen als Maß des Tempelumfangs, ohne hart an den Ausgang geführt zu werden, den die urchristlichen Baumeister genommen haben müssen. Von der anderen Seite begegnen sich mit ihm die Worte Tertullians von «dem einfachen Hause unserer Taube, das, gegen Osten gerichtet, die Figur Christi liebt». Sie in einer Zeit der «täglichen Bedrohung, Angeberei und Unterdrückung der Gemeinden und ihrer Versammlungen»[7]) auf die bloße Idee der Weltkirche zu beziehen, fällt ebenso schwer, als bereits auf das Kirchengebäude, das «offen und im freien und am Tageslichte» liegt.[8]) Könnte nicht die Aufstellung der Gemeinde im Freien zunächst nach dem mystischen Bilde der «Figur Christi» erfolgt

sein, so daß das Gebäude dann nur den Ausdruck eines vorerst wirklich lebendig dargestellten Symbols abgab?[1])

Ein eigentümliches Licht fiele von den noch ganz antik unbefangenen Äußerungen Cassiodors[2]) über die «*genitalia unde praestante Deo hominis reparatio foecunda procedit*» auf die altchristliche Sitte, den offenen Vorhof ⟨Atrium⟩ des Tempels als Garten mit einem Brunnen in der Mitte anzulegen. Dieser cantharus wird von Paulinus von Nola[3]) «non sine mystica specie» sichtlich auf den ⟨vierfach geteilten⟩ Strom des Paradieses bezogen. Das Atrium hieß daher auch Paradisus ⟨daraus franz. parvis⟩. Der antike Blumenschmuck der Gräber erklärt das nicht. Dagegen ruft sich hier «non sine mystica specie» der merkwürdige griechische Ausdruck für den Eintrittsraum des Tempels in Erinnerung: *ῥάβδηξ*, der Stengel, in dem Prometheus den Feuerfunken vom Himmel auf die Erde holte. Die geltende Erklärung ⟨Zuchtrute für die Büßer⟩ hat schon manchen nicht befriedigt.

Wie dem auch sei, in diesem allgegenwärtigen sichtlich alten, zäh haftenden Symbol treffen sich alle jene äußersten Gegensätze, die die Anwartschaft erheben, das christliche Kultusgebäude instauriert zu haben: antikes heidnisches Haus[4]) und jüdischer Tempel oder Synagoge,[5]) forense Basilica[6]) und Mithraeum.[7]) Die beiden ersteren können die Teilung in Vorraum und Säulenhalle ⟨Atrium und Peristylum⟩ für sich anführen, versagen aber bei Apsis und Querraum. Von allen besonderen abgesehen, liegt hier die Hauptschwierigkeit darin, ein so eigenartiges, gegen Heiden- wie Judentum gleich oppositionell auftretendes Gebilde wie das christliche Kirchengebäude auf mechanische und konventionelle Weise aus ihnen entstehen zu lassen, bloß weil Christus und die Apostel auch in Synagogen lehrend anftraten oder der Gottesdienst der ersten Gemeinden in Privathäusern ⟨auch im oberen Stockwerk!⟩ stattfand, was nota bene noch unter Umständen andauerte, nachdem schon Kirchen vorhanden waren.

Die Figur-Theorie ist in ihrem Ursprunge mystisch. Bei Mysterienheiligtümern ⟨Eleusis, Samothrake⟩ und Mithrastempeln ⟨Heddernheim⟩ liegen im Verschluß ⟨des Allerheiligsten⟩ der Apsis ⟨bei den Mithraeen durch das Mithrasrelief⟩ und der Zellenteilung ⟨bei den Mythraeen podialer Erhöhung⟩ in den Seitenschiffen die gleichen Abweichungen vor wie beim Tempel zu Jerusalem. Doch müßte im altchristlichen Kirchenbau «eine unglaubliche Masse von Vorhängen»[8]) ganz ähnlich abschließend gewirkt haben. Auch hier liegt der hauptsächliche Anstoß in der Theorie. Er liegt — umgekehrt wie bei den vorigen — in der plötzlichen Gemeinmachung solcher esoterischen rivalisierenden Kultusstätten zum Spezialgebrauch separatistischer Dissidenten, wie die ersten Christen.

Zurückführung des neuen Kultusgebäudes auf die basilica forensis. Ganz anders autoritativ trat früher die Anknüpfung des christlichen Kultgebäudes an die basilica forensis auf,[9]) vorgeblich mit Berufung auf

die Renaissancetheorie: Leon Baptista Albertis. Allein dieser Begründer der streng antiken Richtung in ihr kennt die ihm zugeschobene Lehrmeinung nicht. Er spricht lediglich von der antiken Geschäftsbasilika, hebt ihre normativen Unterschiede vom ‹antiken!› Tempel hervor und bespricht nur als eine ihrer baulichen Eigentümlichkeiten «das Querschiff der Notare, Prokuratoren und Advokaten» — causidica — «nach Ähnlichkeit des Buchstabens T» ohne jeden Bezug auf das christliche Kreuz![1]) Dieses aber, seine Akzentuierung durch Überhöhung des Mittel- und Querschiffes, sowie die Längsrichtung auf die Apsis, während das Tribunal der forensis an der Seitenwand lag, bildet das grundsätzlich differierende Kennzeichen der christlichen Basilika. Hier berücksichtige man immerhin Cassiodors Wort über den «Rücken» des templum.[2]) Doch die Überhöhung des Mittelschiffs der forensen Basilika betont ausdrücklich Vitruv.[3]) Und warum sollte die Spezies eines solchen neutralen Hallengebildes nicht die Unterlage für die Konstruktion eines in der Öffentlichkeit nur in Opposition gegen den antiken Göttertempel aufgefaßten Versammlungsraumes abgegeben haben? Die Vermengung des Namens der *κυριακή*, des Hauses des Herrn, bald des himmlischen *βασιλεύς*, mit der forensen Basilika liegt nahe. Sie beherrscht als Isidorische Etymologie das Mittelalter.[4]) Die Berufung auf des Ausonius «Danksagung fürs Konsulat an den Kaiser Gratian»[5]) genügt nicht, um die Umwandlung forenser Basiliken in christliche Kirchen zu erweisen. Die «vota suscepta» für den Kaiser auf Forum und Basilika sagen nichts von christlichem Kultus.

Das Himmelsgewölbe als Tempel. In der Apsis als dem Haupte der Langkirche kündigt sich eine andere antike Idee an, die von Anbeginn künstlerisch und konstruktiv anregend durch die Zeiten gewirkt: die Auffassung des Himmelsgewölbes als natürlichen Tempels der Gottheit. Nach Platos Timaeus[6]) «ahmt der sphäroide Körper, den wir jetzt Kopf nennen, das peripherische Schema des Weltalls nach, das Göttlichste in uns und alles beherrschend.» Für Cassiodor[7]) ist das Haupt «nach dem Bilde der himmlischen Sphäre als ein runder Hohlraum geformt». Die Sechszahl der Schädelknochen als «perfectissimus numerus» erinnert an die Vollkommenheit des Organs, das er enthält, das Gehirn. Die Apsis von S. Apollinare in Classe zeigt in der Tat die sechsfache Gliederung hinten, die beiden alten Basiliken von S. Peter und S. Paolo fuori in Rom vorn. Das altchristliche Apsispariment in Ancona zeigt zwei aus einem umgestürzten kuppelförmigen Becher hervorsprießende vielverzweigte Weinranken mit der biblischen Unterschrift vinea facta est in cornum etc. Die Auffassung begegnete sich mit biblischen vom Himmelsgewölbe über der Erde als dem «nicht mit Händen gemachten» Tempel. Sie scheint daher von Anfang an denjenigen neuen Bildungen zugrunde zu liegen, deren Sinn zur freien Natur in Beziehung tritt: der ‹«Märtyrer-›Grabeskirche und der — einen ursprünglichen Akt im Freien umfassenden — Taufkirche. Soweit auch hier antike Mustermonumente ‹Thermen!› unmittelbar

konstruktiv angeregt haben, liegen sie materiell in gleichen Vorstellungskreisen. Besonders zu beachten ist hier der konstruktiv ⟨durch Einzeichnung eines gleichseitigen Kreuzes in den Kreis⟩ naheliegende Bezug auf das Oktogon. Vitruv[1]) führt dies Baumuster mit Berufung auf den Turm der Winde in Athen auf die acht Windrichtungen zurück. Der Triton aber, der sich als Wetterfahne darauf befand, sowie vielleicht die Herkunft des Baumeisters ⟨aus Kyrrhos in Syrien?⟩ weist nach der Richtung, die hier Aufschluß geben kann. Unter den pythagoreischen Zeichen nämlich, die nach Plutarch[2]) in den ägyptischen Tempeln noch in Übung waren, bedeutet das Oktogon ⟨der «erste Kubus» 2^3!⟩ den Neptun. Wir hätten es also hier geradezu mit der Übertragung der sphärischen Idee auf das feuchte Element zu tun. Dies empfahl es für Thermenanlagen, wie denn der einflußreichste Oktogonalbau im Abendland S. Lorenzo in Mailand aus einer solchen hervorgegangen ist. Die christliche Grabeskirche ⟨ἀνάστασις⟩ in Jerusalem wurde von Constantin in diesem Sinne[3]) angelegt. Ihn müßte auch der Islam aufgegriffen haben, als er dort über der Stelle, von der aus Mohammed mit dem Engel seinen Weg durch den Himmelsraum antrat, ⟨von byzantinischen Baumeistern?⟩ seinen berühmten «Felsendom» aufführte.[4]) Doch für andere ist auch er bereits ein altchristlicher Bau ⟨Justinians⟩.[5]) Er ist nur von innen rund, von außen oktogonal. Diese Moschee, geraume Zeit im Besitze des Templerordens, ist das Vorbild des Rundtempeltyps, der als Gralstempel eine fabelhafte Rolle in der Dichtung des Abendlandes spielt.[6]) Noch Raffaels jugendliches «Sposalizio» zeigt sein Bild, unmittelbar bevor es in der allgemeinen Schätzung durch das Ideal des Rundtempelfrontalbaus ⟨Pantheon⟩ ersetzt wurde. Auch dieses antike Baumuster wurde getragen von einer spiritualen Idee, die zugleich ein konstruktives Problem in sich schloß: nämlich die beiden Grundformen des Kreuz- und Rundtempels organisch zu vereinigen. Der zentralisierende Einfluß der Rotunde dominiert hierbei von Anfang an ⟨in Justinians «Hagia Sophia»⟩ bei den Byzantinern. Schon Prokop[7]) zeigt sich davon erfüllt. Die hierarchischen Lateiner dagegen legten symbolisch Gewicht auf den Ausdruck des Widerspiels der vorgelegten hinstrebenden Längsrichtung zur Kuppel über der Vierung. Als Bramante den Traum der Hochrenaissance von der harmonischen Kuppelkirche ⟨über dem griechischen Kreuz⟩ zur Wahrheit machen wollte, warf ihm satirische Kritik[8]) vor, er wolle den Weg zum Paradiese abkürzen, bequemer machen.

Der römische Bogen. Auf die Vorstellung des Himmelsgewölbes führt auch die wichtigste Anregung, die grade das römische Altertum der neuen, in dieser Hinsicht von Anfang romanischen Kunst vorgebildet und insinuiert hat: die ausgiebige Verwendung des Bogens. Wenn auch bei dem praktischen Sinne der Römer von Nützlichkeitskonstruktionen eingegeben, hat der symbolisch ästhetische Eindruck ohne Zweifel seine Einstellung für die Ehren- und Triumpharchitektur bestimmt. Schon Ennius spricht von den «Schwibbogen des Himmels» ⟨caeli ingentes fornices⟩.[9]) Die Sitte goldene

Ehrenbilder und namentlich das Viergespann ‹der Sonnenrosse› darauf zu setzen, weist deutlich auf diesen inneren Bezug.

Der Bogen in der antiken Säulenarchitektur. Vielleicht waren es die vordringenden Vorstellungen von Sonne und Himmelsgewölbe, die in den Zeiten des allverbreiteten Mithraskultes die antike Architektur veranlaßte, mit einem ihrer ästhetischen Grundgesetze zu brechen und Bogen auch über die nur dem gradlinigen Architrav als Stütze vorbestimmten Säulen zu schlagen.[1]) Auch hier aber hat sich dieser paganistische Zug mit einem christlichen Symbol getroffen und alsbald unauflöslich grade mit ihm vermählt: dem Friedensbogen des Noah, als den es den Farbenbogen der Iris auffassen lehrte. Vielleicht sind grade im Westen an den Diocletianischen Bauten ‹Spalato› die Säulenbogen schon unbewußt durch die Geistesrichtung bestimmt, die dieser Kaiser noch am entschiedensten vor ihrer Verstaatlichung bekämpfte. Die christlichen Basiliken Roms und Ravennas zeigen bald das neue Stützprinzip ausschließlich in Geltung. Als eigentümlich christliche Form stempelt es die Anbringung des Kreuzes oder des Monogramms Christi auf den zur Milderung des ästhetischen Eindrucks zwischen Säulenkapitell und Bogenansatz eingeschobenen Widerlagern ‹Kämpfern›. Auch hier hat vielleicht eine symbolische Vorstellung ‹des «sanften Jochs»› mitgespielt. Die Säule ‹maṣṣēbā› spielt von der Urzeit an eine Hauptrolle im biblischen Kultus als Malzeichen der Offenbarungs- und Erscheinungsstätten Jahves.[2])

Die symbolische Theorie der Säule. Hier scheint es grade die menschliche Bedeutung der runden Säule in der antiken Architekturtheorie, die der christlichen Vorstellung von den lebendigen Baugliedern im körperlichen Tempel des himmlischen Friedenskönigs entgegenkam. Über ihre Bedeutung für die Plastik ist später zu handeln. Schon Clemens von Alexandrien erörtert sie.[3]) Aber schon die älteste christliche Literatur[4]) gibt ihre architektonische Bedeutung in einer Weise wieder, die auf alte Einführung schließen läßt ‹οἱ δοκοῦντες στῦλοι εἶναι: qui videbantur columnae esse›. Doch kann diese nicht auf alttestamentarischem Wege erfolgt sein. Die betreffenden Stellen des Alten Testaments[5]) weichen ab in materielle ‹Silber› und zahlenmäßige ‹sieben› Symbolik. Das Wort des Apostels an den Timotheus[6]) dagegen als «columna et firmamentum veritatis» ‹στῦλος καὶ ἑδραίωμα τῆς ἀληθείας› zeigt jene Vorstellung architektonisch ausgeführt. Die Lammtragende Säule mit den Palmenblättern in der urchristlichen Kleinkunst ist gewiß nicht bloß rein dekorativ zu nehmen.[7]) Auch die freistehende Säule ‹gleichfalls im streng architektonischen Sinne eine künstlerische Ketzerei!› als Leuchterträger in den Kirchen scheint hierher zu gehören. Die ausgiebige Verwendung antiker Tempelsäulen für die frühchristlichen Kirchen kommt dabei nicht in Anschlag. Man machte auch hier aus der Not eine Tugend. Aber dort, wo sie eigens für den neuen Zweck gearbeitet wurden ‹anfangs des 5. Jahrhunderts in Ravenna›[8]) fällt ihre ausdrückliche und stete Bevorzugung vor dem ‹natürlicheren›

Pfeiler doppelt auf. Durch die mangelnde Entasis und eine gewisse Trockenheit sind sie ⟨auch ohne das Monogramm⟩ sofort aszetisch charakterisiert. Die mittelalterliche Architekturtheorie kennt — selbst in Zeiten, die den Pfeiler bereits zum einzig berechtigten Stützer des Gewölbebaues gemacht hatten — ausschließlich Säulen: «Columnae pro longitudine et rotunditate vocatae sunt, in quibus totius fabricae pondus erigitur» heißt es noch bei Vincenz von Beauvais.[1])

Analogie der Wandlung in der antiken Säulenarchitektur zu der Wandlung der Metrik. Die strenge antike Säulenarchitektur zeigt systematische Analogien mit der strengen antiken Metrik — die dorische Ordnung für die aufstrebende, die jonische für die abfallende Versart — auch in ihrer Fortwirkung in der Neuzeit. Es scheint kein Zufall, daß der Versuch zu ihrer beiderseitigen Erneuerung nicht bloß in dieselben Zeitalter fällt, sondern sogar von den gleichen Persönlichkeiten ausgeht. Die orthodoxen antiken Baumeister sind zunächst im eigentlichen Verstande — gegen den modernen Vers — antike Metriker: Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert, Claudio Tolomei im 16. Jahrhundert. Das Durchbrechen der streng wagerechten Gebälkmetrik der antiken Säulenordnungen durch den freien Bogenschlag über zufällig aneinander gereihten Säulen läßt sich auf ähnliche radikale Wandlungen im Empfindungsleben zurückführen, wie wir sie oben beim Ersatz der Metrik durch die Rhythmik voraussetzen mußten. Auch die Säule verliert ihren maßrichtigen, nur dem gebildeten Auge zugänglichen freigliedernden Elitecharakter, wenn sie als Wölbungsglied im allgemeinen Stützprinzip eines drückenden Gewölbes aufgeht. Ihr korrekter dynamischer Ersatz ist dann der Pfeiler, in den sie ⟨ersichtlich im Säulenbündel⟩ schließlich so übergeführt wird, wie die Mißbetonung im Verse in die tragenden Akzente der Wortbetonung. Die strenge metrische ⟨maßrichtige⟩ Raumgliederung wird ferner überflüssig, wenn die Säule nicht mehr speziell Raumglied in der ⟨geordneten⟩ Reihe, sondern im allgemeinen tragendes, wölbendes Mauerstück wird. Hier liegt der Grund für das Verlassen der strengen antiken Maßrhythmik in der mittelalterlichen Architektur. Die «geheime» Rhythmik, die man in der Gotik aufspüren will,[2]) kann nur eine dynamische, durch äußere Bedingungen der mechanischen Konstruktion geforderte sein ⟨vgl. oben S. 55 f.⟩. Es ist genau, wie im Ersatz der strengen, rein harmonischen Gesetzen folgenden Versfüße durch die fluktuierende, nur durch die sinntragenden Silben geordnete rhythmische Reihe des mittelalterlichen Verses. Dem zum Ersatz auftretenden Parallelismus des Reimes entspricht z. B. das Koppelungssystem der architektonischen Stützen.

Grunddogma der antiken Orthodoxie. Von jeher ist die damalige im Spätrom vorbereitete[3]) Neuerung, die antike Säule zur Trägerin des Bogens zu machen, als der versteinerte «Abfall von den Regeln der Alten» klassi-

zistisch verurteilt worden. Das Endziel der damit einsetzenden Entwicklung, der Spitzbogenpfeiler, galt schließlich als Kennzeichen der «gotischen Barbarei», die man mit dem Fluchnamen der gotischen Zerstörung der antiken Baupracht Roms zur Zeit des Wittiges belegte. Ein Zeugnis der einbrechenden Barbarei ist der Pfeiler schon im politisch-historischen Verstande. Denn der Gewölbebau ward immer ausschließlicher notwendig zur Sicherung der sonst von den Barbaren zu leicht niedergebrannten Kirchen.[1]) Das Epos des ersten klassizistischen Regelpoetikers und Architekten Trissinos über diesen Vorgang ‹Italia liberata dai Goti› scheint für die Festsetzung des Ekelnamens «gotisch» für den — ursprünglich französischen — Spitzbogenstil von Einfluß gewesen zu sein.[2]) Kunsttheoretisch ist der Pfeiler für die Klassizisten ‹Home›[3]) der Ausdruck der Enttäuschung. Denn «die betrogene Erwartung macht da, wo man Säulen erwartet hat und beim Näherkommen nur viereckige Pfeiler findet, diese Pfeiler selbst an der prächtigsten Fassade unangenehm». — Denn die eigentümliche «Vollkommenheit» der Säule liegt in ihrer Rundung und ihrer Analogie zur Menschenfigur. Die Säule ist also a priori die Stütze des Humanismus in der Architektur. Die nicht mehr humanistischen Architekten erklären optisch den eigentümlichen Zauber der antiken Stützen aus dem feinen weich übergehenden Spiel des Lichts um zylindrische Körper, während kantige es scharf abgrenzen und auf der anderen Seite durch starke Schatten verwischen und verwirren.[4]) — «Ganz unerträglich ist es, Bogen auf Säulen gestellt zu sehen», lehrt die klassische Berliner Bauästhetik ‹Sulzer›[5]) noch um 1800, «da man sich der Vorstellung, daß die Säulen durch den Druck des Bogens voneinander getrieben werden, nicht erwehren kann». «Die Säule ist ein Körper, der seiner Natur nach nicht so feste steht, daß er nicht leichte könnte umgestoßen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er steht nur feste, wenn der Druck der Last, welche er trägt, bleyrecht auf den Knauff gerichtet ist. Ein mit beyden Enden auf dem Knauff ruhender Bogen drückt oder scheinet immer etwas auf die Seiten zu drucken und macht in der Baukunst eine wesentliche Unschicklichkeit. Eine Reihe Säulen bekommt ihre Festigkeit von dem darüber gelegten Gebälke, daher sollte es natürlicherweise eine allgemeine Regel der Baukunst sein, keine Säulen anzubringen, als wo sie ein Gebälke zu tragen haben.»[6]) L. B. Alberti, der erste und zugleich autoritative Einführer dieser Grundregel der klassizistischen Architektonik, macht die phantastische Freiheit der germanischen Holzarchitektur für diese Durchbrechung des ästhetischen Konstruktionsgesetzes im Mittelalter verantwortlich.[7]) Aus dieser, dem «richtigen Geschmack der Griechen» entnommenen «Regel» werden ‹besonders schroff von Hegel›[8]) auch die eingemauerten und Halbsäulen, ferner die freistehenden Säulen, die nichts tragen, verworfen. Freistehende Säulen, als Prunkstücke, höchstens zur Aufnahme der Osterkerze, waren in den Kirchen des Mittelalters beliebt. Eine 5 m hohe Trajanssäule fand sich z. B. im Dom zu Hildesheim.[9]) Für diese

Prunksäulen, die in der Trajanssäule doch noch auf eine halbklassische Rechtfertigung hinweisen konnten, empfahl die strenge Theorie später den ägyptischen Obelisken.[1])

6. Imago.

Allgemeine Theorie des «Bildes» im neuen «orbis Romanus». Die Einwirkung der Antike auf die Theorie der Künste des animalischen, menschlichen Bildes sieht sich zunächst vor die Frage gestellt, wie sie diese Künste überhaupt am Leben erhalte. Angesichts ihrer streng biblisch puritanischen Ablehnung durch die Ausgestalter der neuen Form des antiken Weltreichs, die in geistigen Angelegenheiten mit dem Begriff der Kirche zusammenfällt, muß man wirklich fragen, wohin sein alter innerer Zusammenhalt, das Götterbild gekommen ist, zumal selbst sein rationalistischer Ersatz, das Kaiserbild, in diesem Betracht nicht mehr geduldet wird. Allein grade die Geschichte der Kunsttheorie im Übergang vom Altertum zum Mittelalter vermag im Verfolge der Spekulationen über Menschen- und Götterbild darauf Antwort zu geben. Sie werden verschlungen von der Theologie. Wird doch in ihren innersten Kreisen die Tatsache, daß «die Götzenbilder der Anlaß zur Menschwerdung Gottes»[2]) gewesen seien, nicht in Abrede gestellt und damit die Gegend angedeutet, von der die Spekulationen über «χαρακτήρ» und «imago» des «nach Gottes Bilde Geschaffenen» angeregt worden sind. In ihrer Blütezeit bereits ⟨bei Tertullian⟩[3]) ruft die theologische Polemik gegen den Maler Hermogenes und etwa sonst Zitationen «des Apelles nicht des Malers, sondern des Häretikers»[4]) diese Gegend des Geistes noch lebhaft ins Bewußtsein. Indem der Gegenstand hier in eine Höhe gehoben wird, die nicht bloß die Kunst, sondern das menschliche Leben selbst im Innersten erklärt, gewinnt er nur an Überschaulichkeit und Tiefe, ohne seine Bezüge zur Kunst, bald auch wieder praktisch, aufzugeben. Welche Früchte diese Wendung ins Übersinnliche der Kunsttheorie und der Kunst getragen, werden wir erst verstehen, wenn wir gezeigt haben, wie sie auf ihrem Grunde trotz dem Puritanismus wieder möglich wurden. Vorläufig unterstützte ihn von der antiken Seite her nur zu wirksam national-römische Gleichgültigkeit gegen die Kunst. Nicht umsonst wurden im neuen «orbis Romanus» die Verse des herrschenden antiken Dichters gelesen: Excudent alii spirantia mollius aera. . . . Tu regere imperio populos, Romane, memento![5])

Theorie der bildenden Kunst bei Augustin. Gleichwohl exzellieren die alten bildenden Künste in der neuen Lehre — durch ihren Grundbezug auf einen Schöpfer als bildenden Künstler der Welt — von Anfang an in der theoretischen Sphäre des Vergleichs. Die antike Kunstwissenschaft selber zieht Augustin zu diesem Zwecke herbei, wenn er vom Reli-

gionsunterricht handelt[1]): «Haben wir aber in der Betrachtung der irdischen Dinge nur einige Vollkommenheit erlangt, so genügt es uns nicht, daß unsere Freunde beim Anblicke der Werke von Menschenhand sich freuen und staunen — nein, dann begehren wir auch, sie zum Verständnis der künstlerischen Absicht der Meisters zu erheben.» Hierbei führt ihn seine Platonische Unterscheidung der Werke des Weltkünstlers, von denen der «Töpfer, Kupferschmiede und Meister dieser Art, welche auch den Körpern lebender Wesen ähnliche Figuren malen und bilden» als nach Ideen aus erster und zweiter Hand, auf die in unserer Zeit für Natur- und Kunstwissenschaft wichtig gewordene Terminologie der äußeren und inneren Form: «Eine andere ist die Form ⟨species⟩, welche äußerlich bei irgend einer körperlichen Materie angebracht wird; . . eine andere die Form, welche innerlich in sich nach dem geheimen und verborgenen Ermessen eines lebendigen und mit Einsicht begabten Wesens die bewirkenden Ursachen trägt, und welche nicht bloß die natürlichen Formen der Körper, sondern auch selbst die Seelen der lebenden Wesen macht.» . . .[2]) Wir haben hier zunächst den für die gesamte Scholastik wichtigen Grundbegriff der «forma substantialis». Als «species interna» le moule intérieur hat ihn der scholastisch erzogene Buffon wohl direkt hierher entnommen und an Wilhelm von Humbold überliefert, der ihn für Sprach- und Kunstwissenschaft nutzbar machte,[3]) ohne wohl die ihn dafür präparierende Grundstelle bei Augustin zu kennen.

Platonische Teleologie der äußeren ⟨aptum⟩ und inneren ⟨confessio⟩ Schönheit bei Augustin und in der Renaissance. Die Platonische Schönheitstheorie hat Augustin mit seinen rhetorischen Studien von Cicero übernommen und wohl auch so in seinem ⟨verlorenen⟩ Buche «de pulchro»[4]) zuammengefaßt. Sie geht streng teleologisch aus von dem niedrigsten Gesichtspunkte auf das Schöne, das im Gorgias[5]) von «Körpern, Geräten, Farben, Stimmen» schlankweg vom Standort des Xenophontischen Pferdezüchters als das «Nützliche» ⟨ὠφέλιμον⟩ erklärt wird. Die solid utilitaristische Begründung der Schönheitslehre des erneuten Zeitalters ausschließlichen Schönheitskults im 15./16. Jahrhundert ruht auf dieser Platonischen[6]) Basis. Augustin vermittelt sie in dem Ciceronianischen Terminus ⟨des aptum.[7]) Er definiert es schon als etwas, was nicht rein innerlichen ⟨per se ipsum⟩, sondern äußeren ⟨Markt-⟩Wert hat.[8]) Sein Gegensatz ist das ineptum, wie der des decens das indecens. Dagegen ist der Gegensatz des Schönen das turpe und deforme. Sein Wert ist ein rein innerlicher. Er findet ihn in der Platonisch unsichtbaren Schönheit der göttlichen Weisheit, wie sie sich ihm völlig im Neuen Testament ausprägt. Das Alte Testament verhält sich zu ihm, wie die zu äußeren Zwecken aus dem Zusammenhang gerissenen Teile eines Gedichts, dessen Schönheit erst das Ganze zeigt.[9]) Für den höchsten Beurteiler ist ⟨nach dem Psalm⟩[10]) Schönheit Bekenntnis[11]) ⟨confessio: pulchritudo⟩.

Platonisches Prinzip der Kunstkritik. Indem Augustin die Plato-

nische Erkenntnistheorie gegen den prinzipiellen Sensualismus der Epikureer und den abstrakten der Stoischen ἔννοιαι, d. h. empirischen Begriffe rechtfertigen will,[1]) gelangt er zu nachstehender Feststellung eines kritischen Schönheitsprinzips in den Künsten: «Es gibt keine körperliche Schönheit, sei es inbezug auf das Äußere des Leibes, wie z. B. die Gestalt ist, sei es inbezug auf Rhythmus, wie z. B. ein Lied ist, worüber nicht der Geist urteilt. Dies könnte er gewiß nicht, wenn nicht in ihm diese Schönheit in vollkommenerer Weise wäre, ohne die schwere Masse, ohne den Schall der Stimme, ohne Ausdehnung des Raumes oder der Zeit. Aber wenn sie nicht auch da veränderlich wäre, so würde nicht der eine besser als der andere von einer in die Sinne fallenden Schönheit urteilen: der Geistreiche besser als der Stumpfsinnige, der Kundige besser als der Unkundige, der Geübtere besser als der Ungeübte, und ein und dieselbe Person, wenn sie Fortschritte macht, nachher gewißlich besser als früher. Was aber ein Mehr und Weniger annimmt, ist ohne Zweifel veränderlich. Daraus zogen geistreiche und gelehrte und in solchen Untersuchungen geübte Männer ohne Mühe den Schluß, daß die Urschönheit nicht in solchen Dingen sei, wo sie als veränderlich erwiesen wird.»

Die Harmonie der Schönheit und die Proportionen des menschlichen Körpers. Dies sich subjektiv kritisch in uns ankündigende innere Schönheitsprinzip manifestiert sich objektiv nachweislich als Harmonie der Teile zum Ganzen. Dies letzte Wort der höheren Platonischen Schönheitslehre hat Augustin als «natürliche Übereinstimmung» im pythagoreisch-stoischen Begriff der convenientia gleichfalls durch Cicero überkommen. Diese göttliche Harmonie liegt nach Plato dem «lebendigen Weltkörper» zugrunde und wiederholt sich in jedem Lebewesen, vornehmlich in dem gleich bewunderungswürdigen Kunstwerke des menschlichen Körpers.[2]) Wenn, sagt Athanasius, ein Werk des Phidias durch Harmonie und richtige Proportionen sich auch ohne Bezeichnung als Werk des Meisters kenntlich macht, so muß das noch viel mehr von der Welt als dem Meisterwerke des höchsten Bildners gelten.[3]) Durch die steten Hinweise auf die tief gesetzmäßige Übereinstimmung dieses «Mikrokosmos» mit dem Makrokosmos,[4]) auf das ‹auch grade innerlich anatomisch› Nachforschungswürdige in seinen Maßen und Proportionen[5]) und deren Bedeutung für die Künstler[6]) bildet Augustinus die Brücke zwischen der antiken Kunsttheorie und ihrem Wiedererwachen im 15. Jahrhundert.

Abtrennung des Schönen von der Bedürfnistheorie. Was ihn jedoch hier vor Plato und den diesen asketisch predigenden älteren Kirchenlehrern der alexandrinischen Schule kennzeichnet, ist seine Abtrennung der körperlichen Schönheit von der Nützlichkeitstheorie und vom Bedürfnis.[7]) Im Anschluß daran seine Forderung nicht bloß, sondern Voraussetzung ihrer keuschen, rein künstlerischen Anschauung. Das erstere vertritt er längst vor der «Entwicklungslehre» durch den Hinweis auf die Zwecklosigkeit des eigentlich Schönen am menschlichen Körper gegenüber dem für seinen speziellen

Gattungscharakter in der animalischen Welt Entscheidenden: Aufrechte Haltung, Mund und Zunge, Hände! Er macht hier schon die eigentümlichen «atavistischen Überlebsel» geltend, die bei der Schönheit eine Rolle spielen: Brustwarzen, Bart. Daraus schließt er: «daß bei der Schaffung des Leibes der Adel der Gestalt dem Bedürfnis vorgezogen wurde». Er glaubt daraus, daß das «Bedürfnis vergeht», jener Adel der Gestalt aber bleibt, prophezeien zu dürfen, daß «die Zeit kommen wird, wo wir nur allein der gegenseitigen Schönheit ohne alle Begierlichkeit genießen werden»[1]): «Denn all jene innerlich und äußerlich am ganzen Leibe vorfindlichen harmonischen Leibesverhältnisse, von welchen ich schon gesprochen habe, und welche gegenwärtig verborgen sind, werden nicht mehr verborgen sein und werden mit den übrigen großen und wunderbaren Dingen, welche dortselbst geschaut werden, den vernünftigen Geist durch das Entzücken über diese vernunftgemäße Schönheit zum Lobpreise des so erhabenen Schöpfers entzünden.»

Das andere benützt er zur Einführung seiner berühmten Charakteristik der «bewirkenden Ursache» des bösen Willens als einer causa deficiens und nicht efficiens[2]): Denn wenn zwei in gleicher geistiger und körperlicher Verfassung eines Leibes Schönheit sähen, durch deren Anblick der eine zu unerlaubtem Genusse gereizt würde, während der andere standhaft in keuscher Gesinnung verharrte, was glauben wir, daß die Ursache ist, daß bei jenem der Wille böse wird, bei diesem nicht? Was hat den Willen dessen böse gemacht, bei welchem er so ward? Doch nicht jene Schönheit des Leibes, denn sie machte den Willen nicht in beiden böse, obgleich sie sich den Blicken beider nicht in verschiedener Weise darbot. Oder trägt das Fleisch des Beschauers die Schuld? Warum nicht auch beim anderen? Oder aber der Geist? Warum nicht bei beiden? Denn wir sagten vorher, daß beide in gleicher geistiger und körperlicher Verfassung sich befunden hätten.

Die neuplatonische Apologie der Leibesschönheit. Folgerichtig findet sich bei Augustin wiederholt — mindestens theoretisch — auffallende Toleranz gegenüber den Künsten, als Anstalten «zur Verschönerung des Lebens und Unterstützung der Natur»[3]): mit ausdrücklicher Betonung der «dem Vergnügen dienenden».[4]) Von der Verfluchung der Bildkünste als «Verlockerinnen zur Sünde» und Satan, dem Lügner, als ihrem Vater[5]) hebt sich das bemerkenswert ab, selbst inmitten der Apologie der Leibesschönheit, die damals auch der sich gegen die Bilder noch leidenschaftlich wehrende orthodoxe Orient vertrat: «Denn diejenigen, welche glauben, Gott habe mit diesem Körper gar nichts zu schaffen und die Seele wohne in einem ihr nicht zugehörigen Gefäß, mißbrauchen ihn leichtfertig zur Unzucht.»[6]) Woher kommt die für unser Thema folgenreiche Umkehr der Kirche des 4. und 5. Jahrhunderts von ihrer ursprünglichen Platonischen Verfluchung des Leibes als Kerker der Seelen, Werkzeug des Bösen, seiner Schönheit als eines bloßen Schattens? Schon damals ist es die fortschreitende Häresie, welche die Kirche

zu stärkerer Betonung des sinnlich greifbaren, existentiellen Moments in der Darstellung des Dogmas veranlaßten, sowie zur Wahrung und Ausprägung seiner angefochtenen «Reinheit». Wie sich die Platonischen Kunsttheoreme — von der nur äußeren Anziehungskraft des Schönen ‹als Magnet›, seiner Verwundung der Seele u. a. — als Stütze der Manichäischen Lehren von der Undurchdringlichkeit der Materie usw. ausnehmen, veranschaulicht ‹um 200 p. C.› der Maler Hermogenes im Streite gegen Tertullian.[1]) Der Contour wird hier zum Gott.[2]) Die maliziösen Anspielungen des Kirchenvaters auf die Kunst des Manichäischen Polemikers lassen vielleicht auch einen tatsächlichen Rückschluß auf deren Beschaffenheit unter seinen «chaotischen» Prinzipien zu: «Er hat ein Dokument seiner Kunst geliefert. Indem er beweist, hat er sich selbst gemalt.»[3]) In dem Maße, in welchem das pessimistische Ketzertum sich — theoretisch! — der platonischen Rigorosität gegen alles Leibliche bemächtigte, schloß die Kirche einen geheimen Bund mit dem im letzten Grunde künstlerischen Protest gegen das buddhistische Nirwana, in welchem das weltfreudige Griechentum unterging: Daß die «Hyle» nunmehr — durch das Kreuzesholz! — geadelt sei, findet sich auch wohl zuerst in solchem Protest bei Tertullian. Diesen Protest überliefert der Neuplatonismus.

Stellung des Neuplatonismus in der Kirche. Inwiefern wir in dieser spezifisch heidnisch-christlichen Spekulation künstlerischer Weltbejahung vielleicht schon ab ovo eine Reaktion der auf das Heidentum zurückgeworfenen Schüler des Ammonius Sakkas in Alexandria zu sehen haben gegenüber dem einseitig asketischen und allegorischen Platonismus seiner christlichen, wie Origenes, geht uns hier nur in einer Rücksicht an. Das angebliche christliche Renegatentum des Plotin und seines Schülers Porphyrius ist ebenso ein starker Grund für die Berücksichtigung ihrer ursprünglich christlich orientierten Lehre in der Kirche, als ihr in Proklus schließlich dezidiert hervortretendes Antichristentum den Orthodoxen Anlaß für ihren Verruf und ihre Sekretierung ward. Diese erscheint um so auffallender, als ihre Lehren den eigentlichen Stützgrund für die kunstfreundliche Ausgestaltung der Kirche gegeben haben. Es ist aber ihre pantheistische Tendenz, die Anstoß erregte. Diese scheint in der Tat so unabtrennbar mit ihnen verquickt, daß bei ihrer Rezeption — selbst in der kirchlich approbierten Fassung des Pseudo-Dionys! — im Abendlande bei Scotus Erigena, bei Meister Eckart und den deutschen Mystikern dieser pantheistische Zug ganz elementar wieder durchbricht. So stark, daß er wiederum das kirchliche Anathema herausforderte!

Bedeutung des Neuplatonismus für die Vermittlung der antiken Kunstreligion. In den Zitaten des Plotin und Porphyrius bei Augustin spiegelt sich klar die zwiespältige Bedeutung des antiken Erbes, das die Kirche im Neuplatonismus antrat. In Plotin war Plato zu ihren Zeiten wiedererstanden, um die Welt zu seinem wahren Verständnis zu führen.[4]) Tatsächlich war es der Geist der antiken Kunstreligion, der in Plotin apologetisch

und nicht mehr wie in Plato aggressiv gegen sich selber auftrat. Die schwärmerische Erhebung der Gottesschau,[1]) als des höchsten, des intelligibeln Genusses, lenkte den Geist der Grübler über das Unerforschliche auf das zurück, was auch in der Sinnenwelt seines Anteils blieb. Ausdrücklich wird von Porphyrius diese Gottesschau der Kunst als Vermittlerin überwiesen: «Durch sinnlich wahrnehmbare Bilder stellten die Alten Gott und seine Kräfte dar, durch das Sichtbare bildeten sie das Unsichtbare für diejenigen ab, welche in den Bildnissen wie in den Büchern eine von den Göttern handelnde Schrift zu lesen gelernt haben.» Denn ein bitterer Ausfall trifft «die Unwissenden, die die Bildsäulen nur für Holz und Stein halten, wie die Illiteraten in den Büchern nur den Papyrus sehen».[2]) Nur auf dieser kunstfreundlichen Grundlage konnte der Platonismus in der Renaissance wiedererstehen. Alle Wesen, auch die «leblosen und unvernünftigen»,[3]) alle Grade, selbst die niedrigsten, der Weltbildungen, Gräser, Blätter und Blumen» werden dieser «intelligiblen und unaussprechlichen Schönheit» eingereiht, die nicht einmal auf diesen Stufen, in keinem einzigen Exemplare, von «Salomos ganzer Herrlichkeit» erreicht wird.[4]) Auch der Tod, «der Sünde Sold», scheint kein Übel für den «Seelenfreund» in der Interpretation des Platonischen Wortes: «Der barmherzige Vater schuf ihr sterbliche Fesseln.»[5]) Die «dämonische» Unseligkeit des «nicht-Sterben-könnens» ist von dieser ⟨antiken!⟩ Seite in die christliche Weltanschauung gelangt.

Allein von derselben Seite kommt die heidnische Abneigung gegen die ausschließliche Personifizierung eines Absoluten der Weltgestaltung. So sehr der Demiurgos-Begriff gerade mit ihr verwachsen scheint, so sehr wehrt sie sich gegen seine Vereinigung mit dem Menschlichen. Mit einer geschickten Finte gerade aus seiner ⟨heidnischen⟩ Sphäre findet es Plotin «lächerlich, die Selbstzufriedenheit des Künstlers ⟨ἀγαλματοποιός als bloßen Schmuckverfertigers!⟩ mit seinem Werke auf den Weltschöpfer zu übertragen»,[6]) der die Welt zu seiner Verherrlichung geschaffen habe. Wie stark bei der speziell antichristlichen Haltung der Neuplatoniker das latente künstlerische Interesse an der Erhaltung der alten selbstherrlichen Götterwelt — mit ihren «theurgischen» Weihen der Vollendung ⟨τελετή⟩ im Schauen — beteiligt ist, kann man gleichfalls in Augustins langer dogmatischer Polemik gegen den «Renegatenhochmut» des Porphyrius zwischen den Zeilen lesen.[7]) Es ist tatsächlich das innerste Problem des lebendigen Fortbestehens «freier Künste» unter der Herrschaft des dogmatischen Christentums geblieben. Und in wie leeren oder wunderlichen Formen es sich Scholastiker und Puritaner anbequemen mochten, das Recht der Bilder und Gedichte innerhalb der Kirche hat es gewahrt und sein antik-heidnisches Privileg dazu, wie wir sehen werden, unvermutet immer wieder zu erkennen gegeben.

Direkte Einwirkungen des Neuplatonismus. Direkte Einwirkungen des Neuplatonismus sind nicht zu erwarten in einer Sphäre, zu deren spezieller

Bekämpfung er auftritt, in deren eristischer Apologetik er als letzte Position des Heidentums berufen ward, zu dessen bürgerlicher Vertretung sich seine Bekenner mit einem wahrhaften Heroismus verbanden. Araber ⟨Avempace und Tofail⟩ und Juden ⟨Gabirol⟩ sind es, die sie hier vertreten und wohl auch an die deutsche Mystik vermitteln. Proklus wird wörtlich von Tauler zitiert.[1]) Die Lehre des Parmenides aus Proklus' Kommentar finden wir bei Meister Eckard.[2]) Die italienische Mystik ⟨Pico v. Mirandula⟩[3]) präpariert ihn im medizeischen Kreise bereits vornehmlich zu kunsttheoretischer Verwendung. Marsilio Ficino wagt Plotin sogar zu übersetzen. Seitdem erst wirkt er in seiner Gestalt auf die Kunsttheorie, immer etwas vermischt mit «teletischer» Kabbala, wie in Hamann[4]) und Friedr. Schlegel,[5]) der hier seine Synthese von Fichte und Spinoza fand, oder mit Paganismus, wie in Goethe. Goethe schickt als «Offenbarung» für seine symbolisierende Periode ⟨1805⟩ ein Kapitel der Enneaden des Plotin ⟨nach der Übersetzung des Marsilio Ficino⟩ an Zelter.[6])

Dionysius «Areopagita». Wo man nach neuplatonischen Einwirkungen sucht, wie oft gerade in der Kunsttheorie der Renaissance, vertritt sie stets der neuplatonische Pseudo-Apostel, der Ästhetiker unter den Vätern der Kirche zumal seit der Übersetzung des Scotus Erigena im 9. Jahrhundert. Thomas' Kommentar und Dantes Popularisierung in den geistigen Licht- und sublimierten Stoffsphären des Paradiso, verschafften, verstärkt durch die Nachweise und Auszüge der Kommentatoren Dantes, dem «Areopagiten» den bevorzugten Einfluß des geweihten Vertreters Atheniensischer Kunsttheorie unter den Vätern der Kirche.

Noch im Anfang des 19. Jahrhunderts hat im Verfolg der Auflösung der antiken Klassik in Romantik diese Auffassung durchgeschlagen.[7]) Sie hat zu der Konstruktion eines letzten antiken Mysterienbundes geführt, der in diesen Schriften, unter dem Namen des Athenischen Genossen des Paulus und ersten Bischofs der Stadt, sich in das Christentum flüchtet. Auch in der Person eines nach dieser Hinsicht entgegenkommenden letzten Heiden, der als christlicher Bischof verstarb, hat man ihnen den vielgesuchten Autor finden wollen: in Synesius von Cyrene, dem Schüler der Hypatia. Der Abhängigkeitsnachweis von dem Neuplatoniker Proklus, der jetzt allgemein angenommen scheint, macht eine so frühe Ansetzung untunlich. Die Sphäre, in der diese Schriften zu Anfang des 6. Jahrhunderts[8]) auftauchen, entspricht jedoch durchaus solcher Herkunft. Es ist die der «Monophysiten», jener Häretiker, die mit ihrer unnachgiebigen Betonung der einheitlichen Natur des Gott-Menschen am längsten die antike Götter-Vorstellung im Christentum festgehalten haben. Sie kennzeichnet im Grunde auch die «Vergottungs-⟨θέωσις⟩-Tendenz dieses christlichen Heiden, der nur durch seine mystische Sprache und «hierarchischen» Grundsätze der Verketzerung seiner Vorweiser — zu genauer Not und auch nicht immer! — entging. Goethe konnte hier seine antichristliche Gottesidee — «der Vergottung des Menschen statt der Vermenschlichung Gottes»[9]) — im

akkreditiert christlichen Gewande antreffen. Auch seine Konfession als «Lichtverehrer» und «Hypsistarier», — Verehrer des *θεός ὕψιστος* neben einer Stufenfolge göttlicher Kräfte, die von der Tiefe zur Höhe führt — konnte er finden. Es ist die «hierarchia caelestis» dieses den Gereinigten durch «das Licht» zur Vollendung führenden Inspirators der speziellen künstlerischen Mystik! Seine «Gotttrunkenheit»[1]) bringt ein dionysisches Element in die neue geistliche Dichtung und Kunst.

Das ästhetische Symbolum. Die erste Voraussetzung zur Wiederherstellung der Kunst in der puritanisch gewordenen Welt war die «Reinigung» der Sinnlichkeit im neuen geistlichen Sinne. Diesem war alles «Bildliche» schon nicht mehr bloß heidnisch, sondern im Vergleich zu der typologischen Erfüllung der neuen Lehre: jüdisch, d. h. eben unzulänglich, äußerlich.[2]) Demgegenüber tritt jetzt von dieser Seite eine ausdrückliche Parallelisierung des Sinnlichen und Geistigen ⟨in einer besonderen Schrift,[3]) an deren wirkliche Existenz wir glauben möchten, zumal ihr Verschwinden aus der mittelalterlichen Literatur so leicht zu erklären ist⟩. Der Begriff des Symbols, bisher vornehmlich im Grundsinne des Zusammentragens gebraucht ⟨wie im «Symbolum Apostolicum»⟩ tritt jetzt in seinem Kunst weckenden konkreten Sinne als sinnenfälliges Zeichen neben die das Sinnliche ausschließende, abstrakte Allegorese. Die *σύμβολα* sind Hüllen: *παραπετάσματα.*[4]) Allein es sind heilige Hüllen.[5]) Sie führen als schöne Bilder auch nach ihrer Hinwegnahme immer nur wieder zu reinerer schönerer Schau, bis sie zuletzt das Wesen selbst als verborgene Schönheit offenbaren. Es ist für die Kunst wie für ihre Theorie von ausschlaggebender Wichtigkeit geworden, daß hier die Aufgabe der mystischen Theologie selber durch die Praxis des Bildhauers erklärt wird, der aus «Zusätzen» durch ihre «Wegnahme» ⟨*θέσεις, ἀφαιρέσεις*⟩ zur Statue seiner Idee im Marmorblock vordringt.[6]) Daß die Platonische Vergötterung der antiken künstlerischen Bewegungslehre hier für die «himmlischen und irdischen Ordnungen»[7]) der Kirche überliefert wird, hat für die Lösung der Fesseln der neuen hieratischen Kunst bedeutende Folgen gehabt.

Die *θέωσις* der Sinnlichkeit. Man lese das Gericht, das Augustinus — in den Bekenntnissen[8]) mit der «Einfühlungsfreudigkeit» eines Kunstpsychologen über jeden einzelnen seiner Sinne ergehen läßt. Platons bezügliche Anleitung im Timäus[9]) schwebt ihm dabei vor. Ihrer ist die pulchritudo minima, die Gott «auch den Bösen gewährt, damit sie den Guten kein zu großes Gut dünke»,[10]) die keinen fernen Vergleich aushält mit der pulchritudo interior, als die er die virtus intelligibilis, die pulchritudo justitiae zerfleischter Märtyrer definiert. Er steht hier ganz unter dem Einfluß des Pädagogen vom Clemens Alexandrinus, dessen Poetik zuerst in den christlichen Hymnus ausläuft. Man vergleiche es mit der mystischen Erhebung der körperlichen und Sinnenkräfte zu Dolmetschern der himmlischen Kräfte im 15. Kapitel der «himmlischen Hierarchie» des Areopagiten. Hier haben wir schon innerhalb

der Kirche die antiken Institutionen eines selbständig wuchernden Kunstsymbolismus und des neuplatonischen künstlerischen Gottesgenusses ‹frui deo› der Renaissance. In, um und außer der Kirche finden wir sie bei den Theosophen in Süd und Nord, heißen sie Bernhard, Bonaventura, Hugo und Rich. von St. Victor oder Marsilio Ficino, Jakob Böhme, Schelling, Ritter, Novalis. Das Feurige, die Menschengestalt, die Mannesreife, Augen, Nasen, Ohren, Mund und Zähne, Herz, Brust, Rücken, Füße, Flügel, Nacktheit und Bekleidung, das leuchtende Kleid, das Priesterkleid, Gürtel, Stab, Lanze, Wolken, Winde, Erze, Elektrum und bunte Steine, Tänze und Applause, die Löwen-, Ochsen-, Adlergestalt, die Pferde und ihre Farben, die Flüsse, Wagen und Räder bis zu den Freuden der Engel hinauf: alles kündet das Geheimnis der ewigen Ordnungen des Seienden. Es wirkt wie ein Inventar der neuen Kunst.

Wirkungen der neuplatonischen Polemik gegen die Weltverdammung der christlichen Gnostiker. Die Neuplatonische Polemik gegen die christlichen Gnostiker und ihre Platonische Materialisierung des Bösen wird hier zu einer so völligen Leugnung seiner Objektivität, daß der biblische Begriff der Sünde[1]) nur eben noch als dünne Schutzwehr vor seine völlige Verflüchtigung tritt, wie sie der nichtchristlichen Mystik dann wirklich eignet. Ausschlag gibt auch hier die absolute Bewertung der Form als solcher, als existenziellen Ausdrucks des Seins. Alles Seiende ist gut, auch die von Plato als böse gescholtene Materie. Denn «sie ist ja der Zier, der Schönheit und Gestalt teilhaft und empfänglich». In der ganzen Natur ist das Böse nicht,[2]) auch nicht in den verstandlosen und wilden Tieren. Nimm dem Löwen seine Stärke, dem Hunde sein Bellen und er ist kein Löwe, kein Hund mehr. Selbst die Dämonen sind nicht von Natur böse. Das Böse ist überhaupt nicht. Es ist lediglich Zerteilung und Beraubung und kommt geradezu mit dem Nichts überein. Die Formel der *ἑτέρα φύσις*, die Plotin für das Häßliche noch in Bereitschaft hat,[3]) begegnet so im Gefolge dieser monistischen Spekulation schließlich für die idealisierte, kunstmäßige Natur in der altera natura Scaligers, dem «Heterokosmischen» Baumgartens[4])! So unterscheidet der Areopagit sich selbst im Ausdruck dieser ästhetischen Negationstheorie transzendentalrealistisch von dem pythagoreischen Formalismus des Augustin. Dieser[5]) erklärt, daß auch das Geringste in Gottes Ordnung im Vergleich zum Nichts schön zu nennen sei. Er stimmt zu dem Ausdruck eines noch nicht christlichen Proklusschülers des gleichen Zeitraums: Boethius am Schlusse der consolatio philosophiae.

Wiederhervortreten des Schönen im *καλόν*-Begriff. Im griechischen *καλόν*-Begriff steckt von jeher die Beziehung auf das Gute, wie in der griechischen Bibelübersetzung seit je weiten Kreisen aufgefallen ist ‹*πάντα καλὰ λίαν*›. Verschlingt nun in der durch sie inspirierten Literatur das Gute sonst völlig das Schöne, so saugt im Neuplatonismus das Schöne so sehr

das Gute auf, daß auch sein christlicher Vermittler jenes zum Repräsentativbegriff erhebt.[1]) Und dies in einer Umgebung, die zu der sarkastischen Skepsis des sinkenden Altertums gegen das Schöne, wie sie in Lucians Totengesprächen laut wird, die Argumente des Hiob und des Predigers aller Welteitelkeit gefügt hat. Augustin glaubt noch bei jeder sich ihm darbietenden Gelegenheit auf den Schein in der Schönheit, das Täuschende darin, warnend hinweisen zu sollen. Er begründet das prinzipiell: Darum täuscht die Schönheit des Sichtbaren, weil sie «die Einheit, von der sie gehalten wird, nicht erfüllt».[2]) Hier dagegen fließt alle Einheit und Übereinstimmung in der Welt aus der «Schönheit in Gott». Die jetzt von hier aus herrschende Etymologie des *καλόν* von *καλεῖν*[3]) veranschaulicht in des Wortes Bedeutung den deutlichen Beruf der Schönheit, alles unter das milde Joch dieser «rufenden» Erfüllung der Einheit zu zwingen.

Thomas von Aquin als Interpret des Areopagiten. Es ist lehrreich, wie der in diesem Kreise einflußreichste Kommentator des Areopagiten, Thomas von Aquino, sich hierbei benimmt. Er ist zu sehr Aristoteliker, um nicht die causa formalis des Schönen von der causa finalis des Guten zu scheiden. Jedoch sie, die beide Begriffe, wirklich voneinander zu lösen, verbietet die Bibel. Darum läßt er sie nur ratione, nicht aber re verschieden sein. Zu einer gemeinsam deckenden Bezeichnung verhilft ihm nun das antike *πρέπον* und decorum in ethischer Verwendung als honestum.[4]) Es vereinigt ihm das utile und delectabile der Horazischen Poetik.

Seiner Definition des honestum als spiritualis decor et pulchritudo[5]) könnte das *κάλλος θεοπρεπές* des christlichen Neuplatonikers zugrunde liegen. Über den Intellektualismus oder Voluntarismus seines Schönheitsbegriffs ist gestritten worden.[6]) Ohne Grund! Da er zwar ‹wie Augustinus› die Pythagoreisch-Stoische Harmonie als proportio debita et claritas[7]) hervorhebt, aber zugleich betont, daß omne bonum honestum ex rectitudine rationis et voluntatis hervorgehe.[8]) Auch wird ihm ‹wie dem Augustin› das honestum «propter se» begehrt ‹appetitur›. Doch ist es ein appetitus rationalis.[9]) Den Neuplatonikern ‹so dem Proklus im Kommentar zum ersten Alcibiades des Plato›[10]) ist das Schöne an und für sich das Geliebte: *ἐραστόν*.

Das Ideal vom schönen Heiland. Der Neuplatonismus hat in seiner Weise gewiß ebensoviel Verdienst um Erhaltung des Schönen, als das Psalmenideal vom schönen Heiland. Denn jener hat dieses wohl erst ins Feld geführt. Aus des Celsus klassischem Strauß mit Origenes,[11]) noch krasser aus Tertullian, kennt man den für unser Thema bezeichnenden echt hellenischen Vorwurf der für einen Gott so unangemessenen Häßlichkeit des Nazareners. Er trifft die Jesaiasstelle[12]) von der «Knechtsgestalt». Sie schuf — gerade im Orient — das Ideal vom häßlichen Heiland. Es wirkte vielleicht schon die größere Entfernung von der Örtlichkeit der Passion, sodann aber gewiß die künstlerische Unabhängigkeit von der Realistik der «vera ikon» und

der προσκύνησις, daß im Abendlande das andere durchdrang. Wie skeptisch nicht bloß, wie gleichgültig zeigen sich die Karolingischen Bücher gegenüber der autoritativen ‹Abgar-›Bildbrieflegende.[1]) Nirgends besser als an den südgallischen Sarkophagen ‹in Arles› kann man studieren, wie nicht allein das Schönheits-, sondern eben das Zeus- und Apollo-Ideal auf Christus zu übertragen gesucht wird.[2]) Hier sieht man, daß die Erhebung Christi in den Olymp durch die gallisch-römischen Dichter keine bloße Phraseologie bedeutet. Anselm von Canterbury kann sich bereits über häßliche Heilandsdarstellungen als über Stümperwerke beklagen.[3])

Die idyllische Auffassung der «Kunst des Phidias». Was die «heidnische Kunst» zu dem neuen Glauben zunächst beisteuern darf, ist idyllische Dekoration seiner Grabstätten, als Ankündigung des ewigen Friedens. Unter eklogischem Aushängeschild wird die antike Dichtung und Kunst seitdem immer wieder eingeführt, unter den Karolingern, in der Frührenaissance, Barock und Rokoko. In Winckelmann wird diese idyllische Apologie wieder monumental, wie bei ihrem Ausgang vom Zeus des Phidias, wo sie selbst auf die kunstfeindlichen Kirchenväter Eindruck machte. «Werke des Phidias» haben einen Freipaß selbst in der frühchristlichen Literatur[4]) und in den kolossalen «Söhnen des Zeus» — gleichsam nach dem kunsttheoretischen Gesetze der klassischen Analogie ‹wie bei Dante› — in der Stadt der neuen «Dioskuren» mitten im barbarischen Rom. Sie vertreten in seiner Legende — Phidias und Praxiteles als Gymnosophisten! — die «nackte Wahrheit» im Staate Constantins und prophezeien ihm den Sturz, wenn ihre Rosse fallen.[5])

Die Existenzfrage der Kunst und die paganistische Tradition. Denn, indem wir uns jetzt der damaligen Lebens- und Existenzfrage der Kunst zuwenden: darüber kann kein Zweifel obwalten, daß die Künste gegen die durchaus feindliche Theorie des neuen Glaubens ‹Act. Ap. 17, 29, Röm. 1, 23› praktisch nur von den Nachwirkungen des alten gehalten worden sein können. Gerade die aggressive Ausgestaltung jener kunstfeindlichen Theorie bei den Kirchenvätern beweist das, auch ohne das Zeugnis der Monumente. Nach der staatlichen Anerkennung, durch welche der überweltlichen Lehre auch die große Welt zufiel, die im Grunde die alte blieb, ergießt sich die alte Praxis wie nach Aufhebung eines Wehrs in die neuen, bis dahin im Versteck, unter der Erde ausgebildeten Formen einer kämpfenden gläubigen Minderheit. Ihr wahrscheinlich noch ganz paganistisches Gebaren ‹πρόσκυνησις› mußte deren radikale ikonoklastische Reaktion nach allem Vorausgegangenen heraufbeschwören.

Die theoretische Apologie des neuen Kultbildes als Palladium des «unbekannten Gottes». Welches waren nun die apologetischen Argumente, welche dieser, in ihrem Kern selbst in ihren schüchternen Anfängen paganistischen Praxis gegen die kunstfeindliche Theorie des biblischen Puritanismus zu Gebote standen? Die antike Kultlehre des Bildes hat hier schon

bis in ihr innerstes Heiligtum zurückgehen müssen, bis sie den Punkt ausfindig machte, von dem sie die neue Lehre beeinflussen konnte, ja auf dem sie unvermutet mit ihr zusammentraf.

Dies war die Vorstellung vom «Palladium», dem — *διοπετές*! — vom Himmel herabgefallenen, «nicht von Menschenhänden gemachten» Götterbild.[1]) Auch den Griechen galt es, nach einer bekannten Trojaner Sage, aus dem Osten stammend, von Odysseus und Diomedes aus Troja geraubt. Ein anderes Palladium wollten die Lateiner durch Aeneas von dort erhalten haben.[2]) Die darin verdichtete Urform des Kultes unbearbeiteter Holzklötze und Steine kannte auch die neue Lehre. Sie unterließ nicht, auf die bedeutungsvolle Aufrichtung solcher Andachtszeichen in ihrer heiligen Schrift ‹durch Josua nach der Einnahme des Jordanlandes nach der Zahl der 12 Stämme› hinzuweisen. Doch die künstlerische Bearbeitung dieser Malzeichen, die *ξόανα* und *βρέτη*, wies sie ab. Clemens, der bei diesem Anlaß eine förmliche Theorie der Urkunst gibt, will in dem dunklen Ausdruck *βρέτη* ‹durch etymologische Zusammenstellung mit *βροτός*!›[3]) den Übergang zu ihrer Ausgestaltung in menschlicher Form aufspüren und zugleich verächtlich machen. Die versöhnende Vermittlung vollzog sich in einer Richtung, die ursprünglich gerade die Vernichtung des künstlerischen Bildes durch das unbearbeitete himmlische Malzeichen predigte. Die Danielische Deutung[4]) vom vergessenen Traume des Nebukadnezar verkündete die Zermalmung einer alle Zeitalter repräsentierenden Statue durch einen «von Händen nicht gemachten Stein, der sich vom Berge losgerissen».[5]) Die darauf folgende Geschichte von der Aufrichtung einer goldenen Monumentalstatue des Königs, die die drei Jünglinge des Feuerofens nicht anbeten wollten, berührt wie eine alsbaldige Bestätigung dieser ikonoklastischen Urprophetie, wirkte aber gerade entgegengesetzt. Denn im Feuerofen sieht der König einen vierten, sonst Unsichtbaren zu den unversehrten Männern treten: species quarti similis filio Dei. Das vom Berge losgerissene himmlische Malzeichen, das nach Daniels Prophetie sich wieder zum Berge auswachsen sollte, nahm aufs neue menschliche Gestalt an.

Die Kultbilder als «Grund der Menschwerdung». Die «Andacht zum Steine», in der die Kultlehre des Bildes wurzelt, konnte durch nichts nachhaltiger neu angeregt werden, als durch die Vergötterung des gottmenschlichen «Steines, den die Bauleute verworfen hatten, und der zum Eckstein geworden ist». An ihn knüpfte sich die neue Kultlehre des Bildes mit um so stärkerem Bewußtsein, je mehr die Orthodoxie die falschen Kultbilder für den «Glauben» verantwortlich machte: je mehr sie betonte, daß Gott wahrhaft Mensch geworden sei, um der Lüge der Götzenbilder ein Ende zu machen, in denen die menschliche Gestalt fälschlich als Gott angebetet wurde.[6]) In dem Maße, in dem man sich gegen den Doketismus wehrte, stieg das Bedürfnis nach seiner Wirklichkeitsbezeugung durch das Kultbild. Sollte nur Adam ‹der gewöhnliche Mensch› «durch die Hand und Kunst Gottes Bildung und Be-

stand» erhalten haben, sein Erneuerer, der Gottmensch, aber nicht, der «nach Seinem Bilde und Gleichnis gemacht ist»? «Als wertlos wird die Kunst erscheinen, die in nichts Seine Weisheit zu offenbaren imstande ist.»[1])

Das «wahre Bild». Es kam also jetzt alles auf das «wahre Bild», die vera ikon des neuen Palladiums an. Plastisch konnte es zunächst nicht ausfallen. Das schien durch den überschwenglichen Charakter seiner Natur ausgeschlossen. Aber doch auch nicht so ausgesprochen kunstlos, als es sich in der schließlichen Passionseinreihung der «vera ikon» in der «Veronika»-Legende darstellt. Ihre Urform, die Abgar-Legende, ist im Gegenteil wieder ausgesprochen künstlerisch, paganistisch: autoritative Kultbildforderung. Der erste theoretische Verteidiger dieser Forderung in dem darüber entbrannten Weltstreite, Johann von Damaskus[2]) ⟨um 700⟩, nicht zufällig ein Syrer, erzählt sie ⟨nach Evagrius⟩ folgendermaßen: «Als Abgar, König von Edessa, einen Maler absandte, um das Bild des Herrn abzubilden, und der Maler es nicht konnte wegen des strahlenden Glanzes seines Angesichts, habe der Herr selbst sein Oberkleid auf sein göttliches und lebengebendes Antlitz gelegt und sein Bild in dem Kleide abgeprägt und so dasselbe dem danach verlangenden Abgar geschickt.»

Malerischer, idealistischer und esoterischer Grundcharakter der neuen Kunst. Aus dieser Anpassung der Decke über dem glänzenden Antlitz des ⟨aus dem Allerheiligsten unter seine Juden tretenden⟩ Moses an das paganistische Bedürfnis nach der «vera ikon» des neuen Palladiums kann man dreierlei entnehmen: 1. den malerischen, verschwebenden Ferncharakter der neuen Kunst des Palladiums, 2. ihre prinzipielle Idealität zum Unterschiede von der aposteriorischen Naturidealisierung der antiken, und im engen Zusammenhang damit 3. ihre von Haus aus esoterische Haltung. Auch diese wurde durch antike paganistische Weisheit zunächst in Erinnerung zu halten gesucht. Schon Clemens,[3]) noch auf schroff puritanischem Standpunkte, frischte das Pythagoreische Monitum auf, das Götterbild durch Gemeinmachung in Schmuckkunst nicht zu entwerten. Man wird es aus diesen theoretischen Gründen verstehen, daß es dem christlichen «Kultbilde» so ungeheuer schwer wird, sich von der Wand ⟨Relief⟩ loszulösen, und daß es — wiederum mit Autorität der antiken Kunst! — das realistische Porträtbild in Verruf bringt. Nicht bloß im theologisch-orthodoxen Mittelalter, wo das Bild des Papstes in der Kirche zu den Requisiten des Kirchenkampfes der Fürsten ⟨Philipp des Schönen gegen Bonifaz⟩ gehört, sondern auch im orthodox-künstlerischen Geiste der Hochrenaissance. Im Gegensatz dazu kämpft gerade Arianischer und Kaiserlicher Ikonoklasmus gegen das Kultbild für das realistische Porträt.[4])

Antiker Heroenkult in der neuen Kunst. Das erste Auftauchen der Bildverehrung gegen die Bringer des neuen Glaubens wird ausdrücklich als heidnische Sitte angesehen und zunächst nur als ein Akt unverständiger Pietät toleriert. Eusebius[5]) theoretisiert darüber beim Anlaß des von

dem blutflüssigen Weibe in der Stadt Paneas errichteten Monuments ihrer Heilung durch Christus ⟨einer antiken Erzgruppe⟩[1]): Man darf sich keineswegs darüber wundern, daß diejenigen Heiden, welche einstens von unserm Erlöser Wohltaten erhielten, dergleichen machen ließen, da ich ja auch die Bildnisse seiner Apostel Petrus und Paulus, ja Christus selbst mit Farben gemalt auf noch vorhandenen Gemälden gesehen habe. Denn, wie leicht erklärlich, pflegten die Alten diese Männer ohne genaue Überlegung nach heidnischer Gewohnheit auf solche Art bei sich zu verehren.

In einem Atem damit wird die Verehrung eines antiken Sessels ⟨als Bischofsstuhls des Jakobus⟩ berichtet, als Beweis der «Ehrfurcht, die man sowohl in der alten Zeit, als jetzt den heiligen Männern wegen ihrer Frömmigkeit erwiesen hat». In dem durchaus verpönten künstlerischen Kult der neuen Gottheit als Mensch ist das von ihr emanzipierte orientalische Ketzertum vorausgegangen. Selbst in den Zeiten der Unterdrückung und strengen Bibelgläubigkeit haben es hier Gnostiker gewagt, den *Χριστός* zum Gegenstande geistiger Heldenverehrung zu machen und mit Homer, Pythagoras, Platon plastisch darstellen zu lassen. An diese Karpokratianer[2]) knüpft sich daher — schon für die Bilderfeinde des Mittelalters[3]) — die Einführung eigentlicher Bilderverehrung in den neuen Glauben. Gnostischen Häretikern ⟨Bardesanes⟩ wird ja auch der erste Ansatz zu selbständiger liturgischer Dichtung neben der biblischen zugeschrieben. Die durch das ganze Mittelalter andauernde Scheu vor der Freiplastik, der Erinnererin an das heidnische Kultbild, soll gleichfalls zuerst von daher überwunden worden sein.[4])

Haltung der Künstler bei den neuen Aufgaben. Der allgemeine realistische Zug der damaligen Kunstauffassung spricht aus den andern Legenden von dem authentischen Bilde des Stifters der neuen Religion. Die Haltung des antiken Künstlers wird, sobald die Erregung des «Goldschmiedes von Ephesus»[5]) und das Vorurteil der neuen Gemeindehäupter gegen die «Götzenbildner» gewichen war, den neuen Aufgaben gegenüber keine absolute Umwandlung gezeigt haben. Grade die bezüglichen Legenden von den «vier Gekrönten» Märtyrern[6]) einer absolut judaistischen Kunstübung ⟨den späteren heiligen Patronen der Kunst⟩, von dem Bildhauer, der statt seines Zeus einen Christus darstellen wollte, — dem aber die Hand verdorrte, — verraten es. Die gleichmütige Erledigung der alten Aufgaben, mitunter sehr weitgehenden Heidentums ⟨die Toilette der Venus!⟩[7]) dicht bei den neuen belegt es.

Antike Idealtypen. Die später einer greisenhaften Zeit und Kunst im Vordergrund stehende Frage der Zulässigkeit der Schönheit im Kultbilde scheint grade in den Jahrhunderten des privaten Christentums gar nicht aufgeworfen worden zu sein. Die antike Kunst stellte ihre Ideale verklärter Jugend und milder Ehrwürdigkeit zur Verfügung, wie sie für den unsterblichen «guten Hirten» und die verkörperte «ewige Weisheit»[8]) der neuen

Bibelkunst paßten. In dem unbärtigen Ideal kann man Hermes ⟨κριόφορος⟩ und Apollon, in dem bärtigen Zeus, Serapis, Asklepios «die Retter» wiederfinden.[1]) Oder man läßt lieber das Leben und die Änderung der Bartform, als die antike künstlerische Tradition, die Veränderung des Typus bestimmen.[2]) Dieser schreitet immer mehr vom «Seelenführer» zum «Heiland, Richter und Himmelskönig» fort. Das byzantinische Staatschristentum hält doch mit seinem autoritativen Stempel eines drohenden Himmelskaisers[3]) mitten in seinem Staatsrat, eines mürrisch-aszetischen Zeus unter mediatisierten Nebengöttern nicht mehr zurück. Wir werden sehen, welche wesentlich kunsttheoretische antike Erwägungen das Abendland vor diesem Schreckbild erlöst haben. Steht man doch nicht an, für die Schriftrolle, die der Verkörperer der ewigen Weisheit seinen Vikaren übergibt, das Vorbild im antiken politischen Leben — der Diplomierung der Statthalter durch den Kaiser[4]) — zu finden!

Moderne Kunstfremdheit und antike Kunstapologie in der Kirche. Die Stellung der Kunst — grade in der Theorie — ist in der neuen Zeit prekär und dies vielleicht der entscheidende Grund für ihre eifrige Diskussion und den strengen Ausbau der Theorie. Eigentlich — im Ursinne seines Auftretens in der Kunstgeschichte — bedeutet das moderne Prinzip im Gegensatz zum antiken die Negation, den Ausschluß der Kunst. Die alte Bestreitung ihrer Wahrheit versteckt sich später nur hinter der — im Grunde ebenso kunstfeindlichen — Forderung ihrer Wirklichkeit. Es hat etwas für sich, bei der Bestimmung der Grundlagen des neuen Kunstgefühls im Gegensatz zum antiken den Ausgang negativ von der Abwesenheit des plastisch realen, räumlich zentralen Kultbildes[5]) zu nehmen. Seine eigenste Schöpfung wäre demnach die transparente, aus dem Raume hinausweisende Glasmalerei. Am deutlichsten illustriert die theoretisch bestrittene, nur praktisch eben durch das Fortwirken der antiken Kunstübung aufrecht erhaltene Stellung der Kunst in der neuen Zeit die ⟨immer wieder durchbrechende⟩ Gegnerschaft der Obrigkeit, erst der kirchlichen und als diese gewichen war, der staatlichen, später bürgerlichen. Das kunsttheoretische Argument jener, auf dem die Bilderverehrung ⟨ἀσπασμὸν καὶ τιμητικὴν προσκύνησιν⟩ dekretierenden Konzil von Nicäa ⟨787⟩, ist immer nur wieder jenes antik apologetische des Dion von Prusa, der Erinnerung an die ⟨fernen⟩ Urbilder, sowie das römische, der Nachahmung ihrer Tugenden.[6])

Antike Totenklage im Bilde. Das erste allgemein und zunächst wirksame scheint hier die religiöse Pietät gegen das Bild des Abgeschiedenen. Es soll mit den Zurückgebliebenen in lebendigem Verkehr erhalten, ihrer Teilnahme und Klage fortdauernd nahegebracht, seine Bestattung, ein nach dem Glauben der Alten für sein jenseitiges Los ausschlaggebender Faktor, durch ein, wenn auch noch so primitives,[7]) Denkmal bezeugt werden. Daher sie ihre Grabmonumente an den öffentlichen Straßen aufzustellen pflegten. Diesen ihren Grabesbildkultus geben die heidnischen Bekenner mit der neuen

Lehre nicht auf. Er versinkt mit ihren Kultstätten von der öffentlichen Straße unter die Erde, um als neue Kunst wiederaufzuerstehen.[1]) Die antike tragische Totenklage am Ruhstattbilde des Abgeschiedenen muß unter den oben geschilderten Einwirkungen der neuen Lehren in ein elegisches Idyllion, in sein den ewigen Frieden versicherndes Orantenbildnis übergehen.[2]) Diese sepulcrale Idyllik hat gewiß gänzlich verschiedenen Charakter und anderen Hintergrund, als das alexandrinische Arkadien. Doch ist sie durch Vermittlung des Mysterienkults auf diesem Wege zu ihren antik mythologischen Illustrationen der neuen inneren Heilslehre gelangt: zu dem Schützer der Gesundheit der Herden,[3]) Hermes Kriophorus, und dem harmonischen Besänftiger der wilden Tiere, Orpheus,[4]) für den guten Hirten der Psalmen. Zwar darf man nicht durchaus die antitragische Richtung — gegen die schädlichen und wilden Affekte — hinter diesen Darstellungen suchen.

Antike Unsterblichkeitshoffnung im Bilde. Eine andere Gruppe, grade an die tragische Totenklage anknüpfend, hat die antike Unsterblichkeitshoffnung eingegeben. Ein solcher antiker allegorischer Überwinder des ewigen Todes — in der *ὑπόνοια* der poetischen Theorie und zunächst keineswegs, wie man es auffaßt, der kluge Bewahrer der Seinen vor den Lockungen der Welt — scheint der Odysseus dieser Cömeterialbilder, der mit seinem Schiffe, einem hier an sich bedeutsamen Symbole der antiken Grabeshoffnungsillustration,[5]) bei den Sirenen vorbeisegelt. Das hartnäckige Überleben dieser mythologischen Mischbildung in ihrer ältesten Form mit dem Vogelleib! selbst in der offiziell kirchlichen Kunst — bis ins 15. Jahrhundert hinein! — legt nahe, daß wir es hier nicht mit den sangeskundigen Verlockerinnen, sondern mit den Toten⟨klage⟩vögeln der antiken Sepulkralkunst zu tun haben.[6]) Ein Mann auf dem Wasser im Boot, das von einem Wehklagenden am Ufer vergebens zurückgehalten wird, mit trauriger Miene von der Sirene einen Fisch empfangend ⟨noch auf Kapitäldarstellungen romanischer Kirchen in Frankreich!⟩,[7]) kann nur die antike Totenschiffahrt und nicht die Lockung der Sünde bedeuten. Diese Totenvögel ⟨Gefährtinnen der Proserpina⟩ sollten sich nach alter Weissagung, sobald ihnen einmal einer heil vorbeigesegelt, freiwillig ins Meer stürzen. Sie konnten somit sehr wohl auf die Überwindung des Todes durch Christus gedeutet werden. Auch das Auftreten der Sirenen auf Taufbecken läßt sich so besser begreifen, denn als bloße unverstandene Dekoration. Denn sie deuten eben den Tod des natürlichen, fleischlichen Menschen in der Taufe mit einem grade den «Heiden» sofort verständlichen eindringlichen Bilde an.[8]) Als persönlicher Hinweis auf den Überwinder des natürlichen Todes erscheint auch Herakles mit den hesperischen Äpfeln ⟨des ewigen Lebens im Paradiese!⟩, aus seinem Mythenkreise als Hüter des Weines der Unsterblichkeit der Kentaur mit der Keule,[9]) gleichfalls hartnäckig in der antiken Tradition der Kirchenmalerei ⟨gemeinsam mit den Sirenen!⟩ und wie diese zunächst ohne allegorischen Bezug auf die Affekte.

Prometheus, als der Erbe der Unsterblichkeit des Kentauern Chiron,[1]) tritt als Menschenbildner neben Gottvater als Schöpfer ⟨gradezu «Plastiker»!⟩ des ersten Menschen.[2])

Fortwirkende Bedeutung der Zulassung des antiken Bilderkreises. Der antik mythische Bilderkreis, der hier von Anfang an, oft mit großer Unbefangenheit, zu dem biblischen von der Erlösung ⟨von Abraham und Rahels Laren bis zu den Propheten Daniel und Jonas⟩ in «Parallele» tritt, legt den Grund für die spätere Apologie der Erneuerung der Antike in der Theorie. Wie man sich schon seine ursprüngliche Zulassung, selbst der biblischen Seite, zu erklären hat, ob einfach als Dekoration oder als Hieroglyphen liturgischer Totengebetsformeln, ist strittig. Im Osten gilt jedenfalls Basilius mit seiner streng nach Dion gefaßten Formel «die Verehrung des Bildes geht auf das Vorbild über» ⟨τυπικῶς⟩ als der Patron der Bilderverehrung ⟨im Malerbuch des Berges Athos⟩.[3]) Im Westen finden wir die gleiche Motivierung nach Platons Gesetzen, allerdings schon rein gelehrten Ursprungs nach einem Jahrhundert ausschweifenden Platonismus in den Bestimmungen des Tridentinums.[4]) Das Horazische[5]) «Segnius irritant animas demissa per aurem, quam quae sunt oculis subjecta fidelibus» ist von Anfang an für die Zulassung dieser primitiven Kunstübung geltend gemacht worden; wie es denn bei allen Kirchenvätern seit Hieronymus der Fall ist und zuerst bei Paulinus von Nola[6]) als ausgebildete Theorie für den Zweck der Kirchenmalerei auftritt. Bonaventura stützt mit diesem Horazischen Satze seine zweite Begründung der introductio imaginum in ecclesiam nämlich: 1. propter simplicem ruditatem; 2. propter affectus tarditatem; 3. propter memoriae labilitatem.[7]) Das Abendland schreitet ⟨nach seiner Meinung⟩ in dieser Übung dem Orient voraus. Es liegt daher ihrer Idee nicht allzu fern, sie von dem — auch für Polybius![8]) speziell italischen — Ahnenbilderkult ausgehen zu lassen, von dem die lateinische Renaissance[9]) später alle Kunstübung ableitet. Waren doch für die Nachfolger Christi die Zeugen und Märtyrer des alten Bundes, deren Geschichten diese primitive Historienmalerei darstellt, Ahnen auf dem Heilswege, deren Taten sie anspornen und den Lohn des Jenseits verbürgen.

Der Ikonoklasmus und die antike Weihe der Kunstwerke. Der Ikonoklasmus der Kaiser ist antihierarchisch. Er rechnet mit den ursprünglich Cäsaropapistischen Bedürfnissen des Imperiums, wie sie damals im Chalifat und schließlich auch im Czarentum der «orthodoxen» Kirche zum Siege gelangten. Schon lange vor dem Islam und später vor der Reformation pocht in Euchiten und Katharern das puritanische Prinzip auch unter dem Volke gegen die Kunst. Die Bilder als die «Bibel des Volkes» — «libri ignorantium»[10]) — in Schutz zu nehmen, wie den Kirchengesang als seinen Chor, war der folgenreiche Gedanke des Festsetzers der römischen Liturgie. Noch 1025 mußte ihn die Synode zu Arras gegen die Katharer in Erinnerung rufen:

Illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur. Das Gratianische Dekret vom Jahre 1151 ⟨de imaginibus sanctorum non violandis⟩ ist noch in den Stürmen der Reformation die kunsttheoretische Stütze der Künstler.[1]) Die Weihe ist der einzige sichere Schutz vor dem «Vandalismus», der doch, zumal fanatisch aufgestachelt, bei der theoretischen Begründung des Untergangs der antiken Kunst seine Bedeutung behält. Keineswegs bloß «Habgier oder Verteidigungszwecke»! Was half noch gegen die Barbaren der Revolution, die durch ganz Frankreich ⟨Lyon!⟩ ihre Spuren gezogen haben, anders als die Erhebung der Kunstwerke zum Nationaleigentum? Die spezielle Weihe der Kunstwerke aber, sowohl die öffentliche ⟨vota publica⟩, als private ⟨tabulae votivae⟩, ist paganistisch, d. i. antik, was man auch immer aus der Bibel — Jakobs und Josuas Aufrichtung von Steinen zu religiösen Zwecken — dafür anführen mag. «Die Bilderverehrung hat sich dort, wo nicht die Antike ⟨richtiger: römische Kirche!⟩ geherrscht hat, nie vollkommen einzubürgern vermocht. Im Abendland ist auch heute noch Italien das klassische Land der Bilderverehrung» ⟨Harnack⟩.[2]) Aber Griechenland hat sie fast — in plastischer Form völlig! — eingebüßt. Polen, Irland, Amerika, wohin niemals antike Kunst gedrungen ist, übertreffen heute hierin durchaus das alte Stammland. Von besonderer Bedeutung ist dort die Ein- und Nachwirkung des Islam.

Die puritanische Kunsttheorie der Kaiser. Es war das unbewußte und ungewollte Verdienst des Islams um die Kunst, durch seine Reaktion gegen das zur streitenden Weltkirche erstarkte und geschwächte Christentum die Bilderverehrung in jener gestärkt und zum Zankapfel zwischen ihr und chalifisch gestimmten Kaisern gemacht zu haben. Man darf sich wundern, eine derartige chalifische Kunsttheorie nicht bloß im Osten bei den «halbsemitischen» Isauriern anzutreffen, sondern auch im Westen bei dem Franken Karl. Es handelt sich hierbei überhaupt nicht sowohl um künstlerische Rassenanlage, als um die den Kaisern nahegelegte Berechnung, durch diese entgegenkommende Kunstpolitik einen Hauptanstoß des islamitischen Abfalls der Völker zu beseitigen. Karls Hof gilt sonst für den ersten unter den neueren, die eine Ehre darein setzten, das «Augusteische Alter» wiederherzustellen. Seine Bemühungen um Bewahrung und Erneuerung antiker Kunst und literarischer Bildung lassen von einer «Karolingischen Renaissance» sprechen. Sein Eifer, ihre Wohltaten der nationalen Dichtung und Volkserziehung zugute kommen zu lassen, rechtfertigen in diesem Zusammenhange fast die Bezeichnung «Karolingische Reformation». Von diesem Standpunkt wird man auch am ehesten seine vermittelnd abweisende Haltung gegen die «Mißbräuche» der bildenden Kunst in den ⟨von Alcuin ausgearbeiteten⟩ «libri Carolini» verstehen. Diese aus bloßer Opposition gegen das morgenländische Konzil, aus bloßer Verstimmung gegen den Hof der Irene zu erklären ⟨wohl wegen ihres realpolitischen Verhaltens in der Heiratsangelegenheit ihres trau-

rigen Sohnes mit Karls Tochter⟩,[1]) hieße die prinzipielle Bedeutung dieser kunsttheoretischen Staatsschrift verkennen. Die Rivalität der alten Götter gegen die modernen Fürsten tritt zum mindesten im Osten deutlich hervor, wo den Bilderfanatiker Stephanus die Parabel vom Zinsgroschen nicht abhielt, angesichts des Kaisers dessen Bild auf der Münze mit Füßen zu treten.[2]) Schon gegen Leo den Isaurier hatte der Patriarch Germanus auf die Kaiserbüsten als Paroli seiner Anklage der Götzenverehrung hingewiesen.[3]) Ein halbes Jahrtausend später erhob den gleichen Vorwurf gegen den Papst ⟨Bonifaz VIII⟩ Philipp der Schöne von Frankreich wegen der silbernen Papststatuen in den Kirchen.[4]) Und wieder ein paar Jahrhunderte später entbrannte der Kampf um die Eikon Basilike in England, worin Milton als «Ikonoklastes» auftrat. Wenn das Motiv, die Liebe und Verehrung für Abwesende auf ihr Bild zu übertragen, in den libri Carolini so eifrig bestritten wird,[5]) so sieht man sich wieder dem Argument gegenüber, mit dem die letzten Heiden, ein Dio Chrysostomus, ein Porphyrius, die Bedeutung des Bildes in der Religion rechtfertigen.

Realismus der libri Carolini. Im übrigen ist es der alte Realismus, der jetzt der Kirche in der Kunstfrage ebenso gegenübertritt, das Blendwerk, «nicht Vorhandenes als daseiend zum Scherze vorzustellen» als «Erfindung von Dämonen besessener Menschen»[6]) ebenso verdammt, wie dereinst in den Kirchenvätern der antiken Kunstreligion. Das Innere könne nicht dargestellt werden, Weisheit, Beredsamkeit, Erkenntnis können im Bilde nicht wirken und somit auch nicht das Heilige.[7]) Die karolingischen Bücher verlangen von der bildenden Kunst lediglich fibelmäßige Unterstützung des Gedächtnisses.[8]) Daher sei sie zulässig für historische Darstellungen und solche persönliche und figürliche, die sich streng an einen realen und kontrollierbaren Vorwurf halten,[9]) z. B. ein Bild des Apostels Paulus ⟨!⟩. Hierbei wird bereits strenge ikonographische Kritik geübt an der Bildlegende Christi.[10]) Zu verbannen seien alle Bilder, bei denen nur die Beischrift ⟨titulus⟩ lehren könne, ob sie — als Mutter Gottes — zu verehren, oder — als Venus — zu verfluchen seien, Erfindungen wie Centaur und Minotaur, die «nur der Maler vorgibt» ⟨affectet pingere⟩, endlich alle antiken mythologischen Darstellungen[11]): kurz alles, was «aus Liebe zum Schmuck und nicht aus Besorgnis es zu vergessen» ⟨!⟩ gemalt wird. Die Malerei sei keine «fromme Kunst» im Gegensatz zu den weltlichen, wie die Griechen vorgeben.[12]) Man kann auch «ohne sie selig werden». Jene Griechen, gegen deren Bevollmächtigten in der fünften Aktion des Konzils der Bilderverehrer, den Presbyter Johannes, sich die Karolingischen Bücher Punkt für Punkt erklären, stehen nicht bloß auf dem Boden der biblischen Autorisierung: wie in dem Hinweis auf die zwölf von Josua zum Gedächtnis des Jordanwunders aufgerichteten Steine, die von Moses zur Heilung aufgerichtete eherne Schlange usw.[13]) Ihre Gewährsmänner aus der Zeit des ersten ikonoklastischen Konzils zu Konstantinopel, der Pa-

triarch Germanus und der Bilderfreund im islamitischen Lande, Johann von Damaskus, sind bereits erfüllt von der antiken Kunstapologetik, die der Neuplatonismus, ohnmächtig, mit seiner eigenen Theorie den neuen Glauben aufzuhalten, in der Maske des «Athenischen Schülers» Pauli, des Areopagiten Dionysios im 5./6. Jahrhundert grade unter den orientalischen Mönchen in Umlauf gebracht hatte.[1])

Schwierige Stellung der Plastik in der Theorie. Wenn irgendeiner Kunst, so hätte der Plastik die christliche Grundtheorie vom Leibe als «Tempels der Gottheit» und als «Säule seiner Kirche» zugute kommen müssen. Anzeichen fehlen nicht, daß sie auch nach dieser Seite auszustrahlen begann: in der altchristlichen durch die Jahrtausende festhaftende Vorstellung von Gott als dem ersten Plastiker, der den Menschen durch das Leben formt.[2]) Ihm wird ursprünglich Prometheus gleich gesetzt.[3]) Wir haben oben die prinzipiellen Gründe auseinandergesetzt, die diesen Weg versperrten und die neue Kunst zu einer so ausgesprochen unplastischen machen, daß vielmehr der äußerste Gegensatz zur Plastik, die transparente ‹Glas-›Malerei ihre kennzeichnende Eigentümlichkeit wird. Die Säule bzw. der Pfeiler ist immerhin die letzte Zuflucht der Plastik im Mittelalter gewesen, so daß auch in ihm ihr antikes Herleitungstheorem sich bewährt hat.

Statuenaberglaube. Ein wirksamer Feind der Freiplastik war neben der Scheu vor dem antiken Götzendienst, die das Fortbestehen antiker Statuen nur bei Barbaren gefährdete, deren besonderer Aberglaube. Dieser knüpfte nicht bloß, wie es der Islam dogmatisiert, die Forderung einer Seele an die Statue. Sondern er realisierte diese gespenstisch, wie in der Sage von dem germanischen Jüngling, der sich zu seinem Unheil im Übermut mit einer solchen «Marmorbraut» verlobte; oder sonstwie zauberisch, wie in den 70 in Gefahr Glockenzeichen abgebenden Provinzen-Statuen auf dem Forum.[4]) Auch die Fabel von der Päpstin Johanna soll sich an eine römische Statue knüpfen.[5]) Den Glauben, daß die Statue den Lebenden vertrete, finden wir politisch wirksam bei jenem Herzog der Bretagne, der eine fränkische Abtei dann vor der Zerstörung bewahren wollte, «wenn sie auf ihrem Giebel nach Osten eine prächtige Statue errichtete, zum Zeichen, daß er Karl ‹den Kahlen› als Herrn nicht fürchte».[6])

Fortbestand plastischen Interesses. Es wird immer schwer zu entscheiden sein, ob Theorien das Absinken einer Kunst verschulden, oder ob nicht umgekehrt das Sinken einer Kunst sich nur in Theorie umsetze. Habgier, nicht Kunsthaß beraubte, demolierte und verschleuderte viele antiken Schätze. Ohne Zweifel haben Verrohung und Barbarisierung, später Verödung, Verwilderung und vandalische Zerstörung praktisch mehr zum Niedergang der plastisch bildenden Kunst beigetragen, als theoretisch erst ihre Ächtung als Götzenbildkunst und dann ihre furchtsame Beschränkung auf das Relief, ihre Bannung an die Wand. Jene Ächtung hat weder die sehr achtbaren

Leistungen der noch antik geschulten frühchristlichen Plastik zu hindern vermocht ⟨in Südfrankreich!⟩,[1]) noch verbannte sie später die zäh haftende abergläubische Verehrung der antiken Kultbilder ⟨Mars in Florenz!⟩,[2]) die Anbringung der Apotropäen heidnischer Tempel an den christlichen Kirchen,[3]) die Legendarisierung des heidnischen «Propheten» Virgil als Bildhauer[4]) ⟨vielleicht daraufhin, daß es dem römischen Volke zuruft: Mögen andere Leben atmende Erzbilder ausmeißeln!⟩. Daß «die Kunstwerke nach dem Kunstwert und nicht nach der Kultbedeutung abzuschätzen» seien ⟨simulacra artis pretio non divinitate metienda⟩,[5]) unterließ gerade die Theorie nicht juristisch in Erinnerung zu bringen. Auch den beutelustigen Barbaren hat das eingeleuchtet.[6]) Auch Karl der Große schätzte in der Reiterstatue des Theodorich, die er mit anderen Kunstschätzen aus Ravenna nach Aachen verpflanzte, nicht minder den Kunstwert, als das Original, und mochte wohl sich selbst so verewigt sehen.[7]) Schon im Mittelalter gab es Lord Elgins unter den englischen Kirchenfürsten, die den Horazischen Spott des «Statuenwahnsinns»[8]) gern auf sich nahmen, um Ladungen davon nach ihrer Heimat zu entführen.[9])

Registrierung der Plastik. Wenn man die ausdrückliche theoretische Registrierung berücksichtigen wollte, so hat es während des Mittelalters eine Plastik überhaupt nicht gegeben. Für einen Deutschen des 10. Jahrhunderts ⟨Hrabanus Maurus[10])⟩ ist «Plastik» — farbige! — Stuckornamentik: «Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere pingereque coloribus.» Die große Kunstregistratur in der Dichtung des Mittelalters, die Beschreibung des Graltempels ⟨im jüngeren Titurel⟩[11]) unterscheidet jedoch sogar die verschiedenen Formen der Plastik, streng nach der antiken Anleitung, von der Malerei: «ergossen, erhauen, gegraben, gemalt». Hierbei steht die Erzgießerei an erster Stelle. Sie vertritt theoretisch die Plastik im Mittelalter.[12]) Ihr antiker Gott, der betrogene Gatte der Venus ⟨!⟩ «Vulcanus» ist Gott aller Kunst, zumal der begehrtesten der Goldschmiede.[13]) Vincenz von Beauvais im 13. Jahrhundert — inmitten einer wieder zur Blüte gelangten Stein- und Freiplastik — erwähnt die Plastik theoretisch überhaupt nicht, so wenig wie ihre ihm sonst nicht seitab liegenden Anregungen aus antiken Sarkophagen und Triumphbögen ⟨Arles!⟩. Da er den Plastiker sehr wohl kennt ⟨«nam» ‹verbi gratia› qui statuam fundit, hominem intuitus est»⟩, so hat dies Schweigen seinen Grund.

Schweigende Duldung der Freiplastik. Trotz ihrer theoretischen Verweisung auf das Relief hat sich praktisch die Freiplastik in der Reichskirche so wenig unterdrücken lassen, wie in der christlichen Frühzeit. Man duldete sie schweigend. Die Symbolik der lebendigen Kirchensäule an Pfeilern und Portalen war ihr Freipaß. Trotz diesem Anlehnungsbedürfnisse hat sich im kirchlichen Zierat ⟨Bischofstäbe!⟩ die plastische Freifigur wieder hervorgewagt, als unbestrittenes Kultbild im Crucifixus. Letzteres auffallend spät ⟨seit Justinian?⟩.

Frage der nackten Körperform bei Griechen, Römern und

Barbaren. Theoretisch zu beachten für die ganze nachfolgende Entwicklung wie für das Verhältnis zum Altertum ist die dabei alsbald auftretende Frage der Nacktheit. Sie tritt nämlich am Crucifixus zuerst im Norden auf ⟨bei Gregor von Tours⟩,[1]) während die frühchristliche Kunst des Südens mit einer ganzen Reihe nackter Typen keinen Anstoß erregte. Schon Winckelmann hat in seiner berühmten Erstlingsschrift[2]) auf die antike Abwesenheit der modernen Prüderie bei den ersten Christen hingewiesen, da «ohne die geringste Verhüllung sowohl Männer als Weiber zu gleicher Zeit und in ein und demselben Taufsteine getauft oder untergetaucht worden sind». Die Verbindung der Nacktheit mit dem Begriff des Schimpflichen erschien den Griechen ⟨Herodot, dem älteren Philostrat⟩[3]) als Eigenheit der östlichen Barbaren und «derer, die weiter herauf wohnen». Sie ist jedoch zugleich römisch. Des Ennius Vers «flagitii principium est nudare inter civeis corpora» wird von Cicero[4]) gutgeheißen ⟨bene igitur Ennius⟩ mit ausgesprochenem Bezug auf die Gefahren der griechischen Sitte. Es ist das einer der mancherlei Punkte, in denen das Römertum mit dem Judentum zusammentraf. Doch verrät dieses hier mancherlei Beziehungen zum Griechentum, indem es den Idealtypus des Menschen — sowohl in seinem paradiesischen Unschuldsstand als in seiner Urteilserwartung im jüngsten Gericht — wie Plato nackt vorstellt. Ja, in der Inanspruchnahme der «Figur» der Nacktheit für die Gottheit im intimen Verkehr mit den ihr vertrauten Seelen trifft sich die jüdische Mystik mit dem Neuplatonismus ⟨Maximus Tyrius⟩.[5]) Diese Typen — der paradiesischen Eltern der Auferstehenden zum Gericht und des «aus Liebe leidenden» Gottes — sind denn auch ohne Unterbrechung die allgemeinen Repräsentanten der antiken Nacktheit für beide Geschlechter in der künstlerischen Tradition geblieben. Keine Prüderie, Konvenienz und sittliche Besorgnis haben sich daran gestoßen. Der Islam im Osten, im Norden erst Reformation[6]) und Gegenreformation haben ihr in jenem Puritanismus Ausdruck verliehen, der von der Mitte des 16. Jahrhunderts die Kunsttheorie beherrscht. Es gibt nicht gerade ein günstiges Vorurteil für ihn, daß hier ein Pietro Aretino ihn zuerst ⟨1545⟩ in der Öffentlichkeit vertritt.[7]) Wie bitter ernst unter dem Eindruck des Tridentinums ihn Künstler nahmen, belegt ⟨1582⟩ die kunsttheoretische Bußpredigt Bartolomeo Ammanatis an die Florentiner Akademie der zeichnenden Künste.[8])

Die Nacktheit Ausgang des mittelalterlichen Begriffs der mechanischen Künste. Das Mittelalter scheint von der späteren einseitigen Rücksicht auf die geschlechtliche Lüsternheit hierbei noch nicht berührt. Wenn Walafrid Strabo die nackte Reiterstatue des Theodorich ⟨aus Bronze⟩ hämisch glossiert, so stichelt er nur, daß «der Arianer» wohl mit seiner dunkel gebräunten Haut renommieren wolle.[9]) Die Theorie hierüber, wie Hugo von St. Victor[10]) und nach ihm Vincenz von Beauvais[11]) sie geradezu als Prinzipienlehre der Künste vortragen, ging von einem andern Gesichtspunkt aus: der menschlichen Blöße und Bedürftigkeit. Alle Geschöpfe sind bekleidet und

irgendwie gerüstet, auch die Vegetabilien, die Bäume mit ihrer Rinde, die Kräuter mit Stacheln usw. Nur der Mensch ist nackt und schutzlos ⟨solus homo inermis nascatur et nudus⟩.[1]) Also ist die Nacktheit der eigentliche Grundmangel der Menschheit. Daß er als solcher sogar transzendentalisiert wird in der speziell christlichen Auferstehungssehnsucht, «überkleidet» zu werden — nämlich mit dem eigenen Leibe — weiß man aus Paulus Briefen.[2]) Dieser ⟨nackte⟩ Leib als Kleid der Seele hat der Prüderie später viel zu schaffen gemacht. Denn auch er in seiner Verklärung bedarf ⟨verklärter⟩ Gewande ⟨des Hochzeitskleides!⟩. Jenem Grundmangel muß die Menschheit mit allen ihren Künsten abzuhelfen bestrebt sein. Der erste aller Künstler ist demgemäß der Bekleidungskünstler, der Weber und Schneider. Carlyle hat im «Sartor resartus» diese alte Theorie mit all ihrem beziehungsreichen Tiefsinn wieder einmal aufleben lassen als groteskhumoristische Grundlage weinender Philosophie.[3]) Es ist lustig, das antike Kunsttheorem der ⟨einheitlichen⟩ Zusammenfügung des Geschiedenen ⟨opus artificis disgregata conjungere⟩ hierauf — auf die Blätterschürzen im Paradiese — angewendet zu finden. Von hier aus aber einzig versteht man richtig die später wohl als bloße Herabsetzung empfundene Registrierung der Künste als «mechanische». Diese geht vom Gegenteil eines modernen Kunstprinzips aus, des Naturalismus.

Gegensatz zum Naturalismus. Der Ausdruck «simia naturae», wie er bei mittelalterlichen Künstlern begegnet, ist nicht, wie man heute meint,[4]) als Anerkennung ihres Naturalismus aufzufassen. Nach der Platonischen Theorie — so bei Alanus de Insulis[5]) — ist die Kunst «simia veri», auch «histrio veri», weil sie an das Wesen der Dinge nicht heranreicht und nur ihren Schatten wiedergibt. Daher mußte die Pliniussche[6]) Erfindung der Malerei durch den Schattenriß, die bereits Isidor[7]) verbreitet, dem Mittelalter besonders zusagen. Nur die Natur schafft wirklich. Der Mensch ist darauf angewiesen, in seinem Werke die Natur künstlich ⟨mechanice⟩ nachzuahmen. Sein Werk ist daher unecht «unwirklich»: «adulterinum». Der Bildner, der den Menschen, und der Schneider, der das Fell der Tiere zum Vorbild nimmt, sind darin einander gleich. Beide schaffen nichts «Wirkliches», sondern etwas «Künstliches». Darum «wird alle Kunst mechanisch d. h. unecht genannt» mit der Etymologie der mechanica von moecha ⟨In his tribus opus humanum quod natura non est sed naturam imitatur, convenienter mechanicum i. e. adulterinum nominatur⟩.[8]) Daher rechtfertigt die Kunst in diesem naturalistischen Sinne nur die darauf verwendete Arbeit, wie Dante ⟨Inf. 11, 100 s.⟩ durch eine eigentümliche Verbindung von Aristoteles' Physik ⟨ars imitatur naturam in quantum potest⟩ mit Adams Fluch ⟨Gen. 3, 19⟩ zu erweisen unternimmt. Sie wird dadurch, obwohl sie nach Plato ein Gemächte aus zweiter Hand ist, wenn sie der göttlichen Kunst wie eine fleißige Schülerin folgt, wenigstens «Gottes Enkelin» ⟨a Dio quasi nipote⟩. Der naturalistische Bildhauer ⟨Ottokars von Horneck⟩,[9]) der Kaiser Rudolfs Marmorbild ganz treu

nachmeißeln will, sieht seine Aufgabe darin, — seine Runzeln zu zählen. In Krankheit und Alter erhält der Künstler eine Runzel mehr. Und diese begnügt sich der statistische Künstler dem Bilde hinzuzufügen, im Bewußtsein, damit seiner Aufgabe genügt zu haben.

Antike Auffassung der Nacktheit als Freiheit vom menschlichen Bedürfnis. Im klassischen Altertum war im Gegenteil die Nacktheit ein göttliches Attribut des männlichen wehrhaften Menschenleibes, an der auch die weibliche Schönheit und Grazie, als die durch sich selbst Siegende, Anteil hat: «Ausgestoßen hat sie jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit». In den Nacktheitstypen, die die frühchristliche Kunst aus der Antike überliefert, zeigt sich das Attribut unverändert in Kategorien, die jenem menschlichen Grundbedürfnis der Bekleidung enthoben sind: bei den ersten Menschen «im Paradiese», bei den «auferstehenden» Toten ⟨aus der Vision des Ezechiel⟩ und bei den Heroen der neuen Religion, den Propheten. Selbst die aktiv wehrhafte Seite der heroischen Nacktheit drängt im jugendlichen David mit der Schleuder, im jungen Tobias mit dem Fisch noch sichtlich ⟨in der den rechten Oberkörper freilassenden Exomis⟩[1]) zum Ausdruck. Vollständig erreicht sie ihn bei den eigentlichen Propheten des Martyriums: Daniel unter den Löwen, Jonas im Rachen des Fisches und in der Wüstenglut unter der Kürbisstaude ⟨wo man ihn als antiken Endymion ansprechen wollte⟩; Jesaias im Moment der Zersägung, den die ersten Kirchenschriftsteller als Beispiel der heroischen «Erfindungen der Dichter und Maler» ablehnen. Die mittelalterliche kirchliche Symbolik wollte in dieser Nacktheit die Beraubung der göttlichen Gnade, die also als eine Art Hülle gedacht wird, sehen, wie sie besonders Jonas darstellt. Allein das Beispiel des nackten christlichen Gottes am Kreuz weist selbst in seiner äußersten Reduktion auf den Zustand menschlicher Bedürftigkeit noch auf das antike Götter- und Heroenattribut des Unbesieglichen hin. Immer offener tritt dies dann im Auferstehenden zu Tage, der bei Michelangelo gradezu das nackte Götterideal der Antike wieder erreicht. Die antike Legende von der Nacktheit der Pallas und dem dadurch erblindeten Tiresias weist auf die weite Folge künstlerischer Abstraktionen hin, die die zur Kraftprobe der Kunst zurückgekehrte Renaissance an die Nacktheit knüpfte: Nacktheit der Wahrheit, Schönheit, selbst der Güte![2]) Das «Gib dich wie du bist!» kann auf dieser Grundlage zu einer schmeichelhaften Aufforderung werden, wie in der berühmten Tizianschen «Überredung zur Nacktheit» ⟨durch vielleicht dieselbe Frauengestalt, also ihrer selbst!⟩. Man will sie jetzt als «Aufforderung zur Ehe» erklären,[3]) wohl im Sinne der Zeit, jedoch nicht dieser Theorien!

Weitere Reste der göttlichen Nacktheit in der christlichen Kunst. Für eine solche Inkarnierung der «ungreifbaren» Gottheit ist in neuester Zeit[4]) auch jener seltsam aus dem Zusammenhang tretende Jüngling[5]) gedeutet worden, der sich, Christus bei der Gefangennahme folgend, den

Häschern der Juden entzieht. Auch dieser «mit Leinwand ⟨dem Priesterkleide⟩[1]) bekleidet auf der bloßen Haut, ließ die Leinwand fahren und floh bloß von ihnen».[2]) Doch scheint hier eher der Bezug auf die Blöße der Not und des Gerichts[3]) vorzuliegen, der dann, durch den Platonismus verstärkt, gleichfalls die Kunsttheorie der Renaissance zur Wiederbearbeitung der antiken Nacktheit autorisiert hat.[4]) Strittig ist ihre Zulassung bei den Genien in der frühchristlichen Kunst. Ansätze zu ihr, auch auf nicht «pagan synkretistischen» Monumenten, sind vorhanden. In jedem Falle zeigen sie die Putti als Engel, die Nachfolger der antiken Eroten und Amores ⟨auch Amor und Psyche nackt auf altchristlichen Denkmälern⟩. Ihr göttlicher Repräsentant ist von den Katakomben an das nackte Jesuskind auf dem Arm der Mutter, und zwar anscheinend ohne Unterschied in Nord und Süd. Auch hier hat man versucht, diesen positiven Rest der antiken göttlichen Nacktheit in der künstlerischen Tradition negativ symbolisch ⟨als Zeichen der «Selbstentäußerung»⟩ zu erklären.[5])

Hieratische Ablehnung des Realismus. Die Abweisung der realistisch-nachahmenden ⟨mimetischen⟩ zugunsten einer wie in allen Anfängen wieder lediglich hieratisch andeutenden Übung kennzeichnet so von diesem ihrem heiligen Bezirk aus die gesamte Kunst des christlichen Mittelalters. Die Kunstverehrung ist Götzendienst. Es wird z. B. in der Pseudo-Cyprianischen Schrift über die Schauspiele[6]) als ein «den Adel der Menschennatur» schändende Verirrung hingestellt, Menschenwerk so zu bewundern, daß man es den Werken des Schöpfers gleichsetze. Noch inmitten der realistischen Kunstrichtung des 15. Jahrhunderts beruft sich Geiler von Keisersberg[7]) grade hierfür auf Aristoteles: «Wiewol die kunst volgt der natur noch, nütdesterminder übertrifft die natur alle kunst. Als Aristoteles spricht. Wann es ward nye kein meister so kostlich vnd kunstrych, daß er möcht der natur glichen in farben oder leblicheit vnd so schœn gryen oder fyol farb oder rot machen, als grass ist oder bluomen als dann ir natur vnd art gibt. Wer möcht also lebendige farb machen, als grass von art ist, oder ein bluomen molen, dass sye schmacht? Nyemants. der ist uff ertrich nitt, der das kan.» «flos in pictura — non est flos immo figura, heißt es offenbar sprichwörtlich in der Vagantenpoesie,[8]) Qui pingit florem — non pingit floris odorem!» Dieser religiöse Verzicht auf die «Leblichkeit» ⟨d. i. den Realismus⟩ mußte auf das Extrem der Allegorese verfallen.

Sinnbildliche Technik der mittelalterlichen Kunst ⟨tituli⟩. Nicht also, weil es ihr verboten war, hat die Kunst des Mittelalters das Studium des menschlichen Körpers nicht gesucht, sondern weil sie es nicht bedurfte. Das Interesse an der Kunst — und das erhellt besonders an der Malerei, die selbst im Fresko ins Riesige gesteigerte Miniaturkunst bleibt — blieb wesentlich ein illustratives: geistige nicht bloß unplastische, sondern ganz verfließende oder verschwebende Vorwürfe zur Not zu ver«sinn»bildlichen. Wie

mußte einer solchen Kunst die antike Herleitung der Malerei aus dem Schattenriß entgegenkommen![1]) Darin trifft sie sich mit den letzten Ausläufern antiker Malerei, den tabulae Iliacae[2]) und der Katakombenkunst. Die zur ständigen Gesellschaft solcher Kunst auftretende Praxis der «tituli» — der antiken Epigrammata in ihrem ⟨Lessingschen⟩[3]) Ursinne als «Aufschriften» — vermag literarhistorisch am besten von ihrer Theorie Rechenschaft zu geben. Sie sah alles in das Bild hinein, und vermöge einer tief begründeten Skepsis gegen die Ansprüche der künstlerischen Fiktion auf «Realistik» wollte sie nichts aus ihm heraussehen, als den Geist, der das Bild belebt.

Ideale Existenz im Bilde. Gab das Mittelalter aber auch unter dem Einfluß seiner Platonisch-biblischen Kunstauffassung theoretisch nichts auf realistische Darstellung, so wollte es in der Kunst doch ein ideales Dasein finden. In Architektur und Kunstgewerbe muß ihm dazu nach der Weise barbarisch-naiver Menschheit der bunteste kostbarste Schmuck dienen. Orientalische Prachtliebe trägt ihn selbst in die Vorstellung himmlischer Wohnungen hinein ⟨himmlisches Jerusalem der Akokalypse⟩. Auch bei antik Gebildeten wie Cassiodor überwiegt in der Baukunst die Freude an kostbarer Wandbekleidung, opus incrustatum.[4]) Es spricht für den klassischen Geschmack des Basilius, wenn er erinnert,[5]) erst die Form mache Gold und Marmor wertvoll. Vom Darsteller des Menschen erwartet man in antiker Weise allgemein Verschönerung, keine Porträtähnlichkeit. Daher die sterotype Wendung «kein schiltaere entwürfe in baz»[6]); «nie mâler sô künstic was, der in entworfen haete baz».[7]) Ganz ähnlich wie es Plautus[8]) ausdrückt: Contempla quasi quom signum pictum pulcre aspexeris! Plotins[9]) Abweisung des Porträts als des *εἴδωλον εἰδώλου* und Quintilians[10]) Tadel des realistischen Porträtkünstlers Demetrius haben dieser Auffassung festzuwurzeln geholfen. Die Renaissance beruft sich alsbald auf sie. Schönheit ist die eigentümliche Aufgabe der Kunst. Man ehrt einen Helden dadurch, daß man ihn einem schönen, d. i. von guotes meisters listen entworfenen Bilde ähnlich findet, wie den Siegfried im Nibelungenlied.[11]) Nicht aber ehrt es ein Bild, wenn es sich für ähnlich dem Original ausgibt. Denn das wäre dann — ganz konsequent — Hochmut und Eitelkeit des vergänglichen Menschen, mit dem ewigen Ideal der Kunst rivalisieren zu wollen, wie dies Walafried Strabo der statua Tetrici[12]) vorwirft. Das Höchste, was man zum Preise der Schönheit in der Natur sagen kann, ist daß

. . . kein mâler möht es zuo hân brâht,

wie es von der Schönheit der Jungfrau in einem Gedicht über Hero und Leander heißt.[13])

Schönheitsideal aus schönen Einzelheiten ⟨Zeuxis⟩. Antik ist gleichfalls das Zusammenstellen der Schönheit aus schönen Einzelheiten nach jener antiken Atelierlegende von Zeuxis.[14]) Die Rolle, die das «gelbe Haar» ⟨= Gold⟩ darin spielt, dürfte grade in den nördlichen Ländern, wo es gemein ist, auf das antike Ideal der Aphrodite-Helena zurückführen. Umge-

kehrt ist das «schwarzbraune Mägdlein» des alten deutschen Volksliedes, das heute die Wächter seiner Rassereinheit befremdet, im Süden[1]) zu Hause. Auf die Beschreibung der Helena bei Dares[2]) gehen ihre ausführlichen Schilderungen in den troischen Gedichten ‹besonders Conrad von Würzburg› zurück: mit dem goldblonden Haar, großen Augen, schlanken Beinen, dem kleinen Mündchen und — dem Mal zwischen den beiden Augenbrauen.

Theoretische Anleitungen zur descriptio formae. Eine theoretische Anleitung zu solcher «descriptio formae» gibt die Poetria nova des Galfredus.[3]) Aus Rom stammend, zeigt sie das mittelalterliche Schönheitsideal sichtlich unter direkt antiken Beeinflussungen, auf die auch eine Liste der Geliebten Jupiters — als von ihr in Schatten gestellt! — hinweist. Der mittelalterlichen antiken Symbolik und Physiognomik entstammen zum Teil die runde Stirn ‹praeformet capiti naturae circinus orbem› — ein Bild der Rotunde des Himmelsgewölbes, zu dem der Quadrat- und Spitzkopf ‹des Thersites bei Homer› in Gegensatz tritt, welch letzterer daher in der Renaissance zum Typus gotischer Häßlichkeit in der Bekrönung des Körperbaus wird[4]) —, das runde Mündchen ‹quasi cicli dimidii› mit den schwellenden Lippen — nicht zu rot, sed igne mansueto! — die langen Arme ‹forma tam gracili quam longa deliciosi›, die Wespentaille «mit der Hand zu umspannen» ‹brevitate pugilli circumscriptibilis›, die «ausschweifend» kleinen Füße ‹brevitate sua lasciviat›. Daneben aber die grad fortlaufende Nase ‹castiget regula nasi ductum›, hyazinthenen Augenbrauen, das Marmorkinn ‹mentum polito marmore› und vornehmlich der Vitruvische Vergleich des Leibes mit der Säule ‹columna lactea›. Noch bei Aeneas Sylvius in seinem Memoirenroman von Euryalus und Lucretia ‹1494› findet sich dies Muster, kenntlich an den «dentes in ordine positi», hier[5]): dentes niveos compaginet ordo. Inzwischen ist die regula des ductus der Nase streng klassisch «directus in filum» geworden. Der «candor gulae» ‹splendor ex cristallino gutture›[6]) schmückt das «pectus amplum» des Homerischen Frauenideals.[7]) Nicht auf diesem Wege,[8]) sondern direkt ist die römische Antike des mittelalterlichen Engländers auch noch in den «tractatus de speciositate Barbarae puellulae» des Albrecht von Eyb ‹1452› gekommen. Er schließt sich noch wörtlich an unsere Poetria und «schweigt» sogar nicht, wie sie, gänzlich «de partibus infra!».[9]) Die Kleidung wird echt mittelalterlich mit Gold und Geschmeide überladen. Dagegen fallen in der anschließenden[10]) Beschreibung eines Gastmahls beim Auftreten des «Gestikulators» antike Anforderungen an künstlerisch abgestufte Mimik und Choreutik auf. Die Geladenen seien schön, jung, reich und angesehen: Certat cum Paride facies, cum Parthenopeo aetas, cum Croeso census, cum Caesare sanguis.

Antikes im heiligen Schönheitsideal ‹Physiognomik›. Auch im heiligen weiblichen Schönheitsideal sticht das klassische «gelbe Haar» hervor. Im Abendlande scheint es zunächst jedoch verbannt, sicherlich wegen des be-

sonderen erotischen Rufes, dessen es sich wegen seiner künstlichen Verwendung in galanten Kreisen erfreute: «crines ejus adamavi — quoniam fuere flavi» heißt es kategorisch beim Vaganten-Dichter.[1]) Das Haar der ehrbaren Matrone war schwarz. Doch die gleichfalls aus Martial als «Schönheitsfrisur» berufene Kräuselung kann es selbst in dem klassischen Christusporträt nicht entbehren, das der theoretisierende Kunstapologet im ersten Bilderstreit, Johann Damascenus ⟨in einem Briefe an den Kaiser Leo⟩ entwirft.[2]) Genau die gleiche Beschreibung findet sich auch auf Apostel ⟨Marcus⟩ angewandt.[3]) Es liegt der ⟨sehr späten⟩ apokryphen Beschreibung des sogenannten Lentulusbriefes, zugleich aber der im Malerbuche des Berges Athos[4]) zugrunde. Christus sieht hier «seiner Mutter ähnlich»! Ihr Schönheitstyp also gilt für ihn. Gewiß nicht zufällig bringt es «die langen Hände und hohe Gestalt» ⟨longae manus et maxima toto corpore⟩, die z. B. Properz[5]) an seiner Cynthia als «Jove digna soror» rühmt. Mindestens muß seine Farbe «weizengelb» ⟨σιτόχρους⟩ sein. «Die große Nase, zusammengewachsenen Brauen,[6]) der ⟨schwarze⟩ Vollbart, das ⟨leicht blonde⟩[7]) Kraushaar» geben ein allgemeines orientalisches Schönheitsideal, wie es uns z. B. fast Christusartig in jenem Kopfe — vielleicht eines orientalischen Königs — im Athenischen Museum[8]) entgegentritt. Die Scheitelung des ⟨nur leicht gewellten⟩ Haupthaars im strengen, bärtigen Typus soll gleichfalls auf orientalisches Muster ⟨israelitischer Ehrbarkeit⟩[9]) zurückgehen. Die große Nase und langen Hände sind — worauf schon der Eingang des Lentulusbriefes naiv hindeutet — empfehlende Charakterzeichen bei den antiken Physiognomisten.[10]) Ihre Nachwirkungen im Abendlande werden durch so autoritative theoretische Aussprüche eingeführt, wie das «Dictum Ambrosii: Habitus mentis in corporis statu cernitur». Ein Späterer ⟨Jonas von Orleans⟩[11]) setzt ihm speziell für das Antlitz illud cujusdam zur Seite: «Frons hominis propria mentis depromit amictum. — Qualis vultus erit, talia corda gerit.»

Lehrmäßige Tradition ⟨Malerbuch vom Athos⟩. Wie man sich das lehrmäßige Fortwirken antiker Kunsttradition zu denken habe, das kann — ohne die Frage «Orient oder Rom?» damit zu berühren — am besten das bekannte «Malerbuch vom Berge Athos» vorstellig machen. Wir sehen darin, trotz seiner verhältnismäßigen jungen Textüberlieferung ⟨nach heutiger Anschauung[12]) erst 17. Jahrhundert⟩, den Urtypus des mittelalterlichen Kunsttraktats: eine technische Rezeptensammlung nach Art der Kochbücher, mit der apologetischen Theorie und sehr speziellen hagioikonographischen Anleitung ausgestattet, wie sie eine um ihre geistige Existenz kämpfende und in deren Inhalt ganz neue Kunst voraussetzt. Jene zeigt den neuplatonischen Charakter ⟨Urbild, ewige Schönheit⟩,[13]) in dem der «Areopagit» die Kunst unter den zu ihr begabten griechischen Mönchen wieder möglich machte. Der Kompilator trägt wohl nicht zufällig seinen Namen «Dionysius», der sich mit dem des Evangelisten-Malers der Madonna, des heiligen Lukas, im Patronat über die

Kunst geteilt haben wird. Die ikonographischen Anleitungen zeigen Motive,[1] die noch Michelangelo auf dem Boden erneuter höchster Kunstblüte treu befolgt hat ⟨Erschaffung der Eva in der Sixtina!⟩ und die daher sicher einen sehr alten Grundbestand überliefern. Unter ihren Heiligen ⟨Aposteln, Diakonen, Märtyrern⟩ sind die antiken Götter- und Heroennamen[2] ⟨Apollo [wiederholt] Pegasius, Dionysios, [Sergius-]Bacchus, Hermes, Artemas Artemius, Jason, Heraclius, Nestor, Orestes⟩ reich vertreten. Wie diese Kirche den heiligen «Dichtern» einen Chor im Himmel einräumt[3] und der Athos ein Kloster «des Malers» besitzt! Auch daß auf den alten Nationalstolz, die Kunst des Meißels, der Fluch der Götzenbildnerei sich ausschließlich sammelte, beweist für die zähe Lebenskraft und die schwere Agonie der alten Künstlervolksseele.

Solche byzantinische Malmeister müssen — zumal in den Zeiten des Bildersturms — im Abendland Zuflucht gesucht und es mit ihren Kunstrezepten, Anleitungen und Klischees reichlich versehen haben. Davon überfließen die Zeugnisse seit Anbeginn der Karolingischen Ära, in Gedichten des Rhabanus Maurus, wie in den französischen Kathedralen ⟨Chartres, Rheims⟩[4] und in den Miniaturen der deutschen Klöster. Nach dem Ausweise des Athosbuches[5] muß eine theoretische Grundregel des Mittelalters durch sie im Abendlande Platz gegriffen haben: die Messung der Verhältnisse ⟨nicht bloß des menschlichen Körpers⟩ nach ⟨neun⟩ Kopflängen. Die Kopflänge zerfällt wieder in drei Maße: 1. Stirn, 2. Nase, 3. Kinn. Weder Plato und Aristoteles noch Vitruv stützen diese kompendiarische Praxis, die auch die Bauhütte des Mittelalters akzeptiert hat.[6]

Heraclius von Farben und Künsten der Römer. Der tiefe Niedergang Italiens im späteren Mittelalter — gegenüber jenem frischen Aufschwung im Norden, auch in der rhythmischen Kunst, der Sequenzendichtung, bemerklich,[7] deren byzantinischen Anregungen in der Zeit der Ottonen in Paris und St. Gallen Früchte trugen — kann sich theoretisch in nichts trostloser spiegeln, als in dem hexametrischen Lehrgedicht des «Römers Heraclius» «von Farben und Künsten der Römer».[8] Dieser Titel, der Lessing «ich weiß nicht was zu versprechen schien», als er bei seiner Arbeit «vom Alter der Ölmalerei» ⟨1774⟩ in einem Manuskriptenkatalog der Pariser Bibliothek auf ihn stieß, hält nicht, was er verspricht. Gleichwohl ist dieser tote Autor, der mit seinen trüben Künstchen aus der Hexenküche und heilsamen Dreckapotheke ⟨«dem abendlichen Urin eines kleinen rothaarigen Mädchens!»⟩[9] die antike römische «Geisteszier» und die «Sorgfalt eines weisen Senates» für sie wieder erwecken möchte, für uns ein redender Stein für das Nachleben der Antike im Mittelalter.[10] Denn er ist eigentlich — ein Stein, wie denn sein Buch nach mittelalterlicher Kunstweise gleich von den edeln Steinen, ihrem Schneiden, Schleifen und Fälschen handelt. Sein, wie der prunkende Titel verrät, ihm wohl zugelegter mythischer Name von jenem Herakleischen Wunderstein ⟨lapis Lydius⟩ aus Plinius, bekannt durch die antike Legendendichtung des Mittel-

alters, deutet auf diesen für seine wesentlich technischen Kunstinteressen wichtigsten antiken Schriftsteller. Er selbst zitiert ihn so[1]: veluti monstravit Plinius auctor — artes qui scripsit quas plebs Romana probavit. Sein wiederholter Hinweis auf die auch im Kunsturteil souveräne römische Plebs, auf die antiken Spiele und ihren Dichterpreis, die Krone aus Efeu ⟨hujus enim frondem nimium coluere priores — ad titulum laudis, erat ipsa corona poetis⟩[2] prophezeien drei Jahrhunderte vorher Cola Rienzis Tribunat und Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol. Man halte hierzu Hildeberts Verse[3] auf das antike Rom und seine Götterbilder. Es sind die Stimmen und Stimmungen, die in der erstorbenen Zeit die latente «Wiedergeburt» ankündigen.

Theophilus Presbyter ⟨Ölmalerei und Antike⟩. Die «schedula diversarum artium» des nach Lessings Vorgang wohl als Deutscher anzusprechenden Theophilus Presbyter[4] wäre durch seine Anweisungen zur Nacktmalerei gleich im Eingang[5] ein auffälliger Zeuge für das Nachleben der Antike, auch wenn er nicht den klassischen Ort für das antike Alter der Ölmalerei darstellte. Eine klassisch antike Kunstübung war diese keinesfalls. Der kirchlichen Tradition erhielt das berühmte Gedicht des Gregor von Nazianz[6] über die Bischöfe seiner Zeit einfache ungefirnißte Farbengebung als antike malerische Meisterweise in Erinnerung. Er vergleicht darin einen einfachen und einen vielgewandten Charakter mit einer Malweise, die mit einfachen Farben Lebendiges herstellt, und solcher, die mit patzigen Farben formlose Monstra erzeugt. Daß er den Zeuxis, den Polyclet für die erstere anführt, könnte sich damit erklären, daß er sie als «canon» im Sinne hat. Der große Rügebrief des heiligen Bernhard gegen die Kunst v. Clugny tadelt ausdrücklich ihren Hang zur übertriebenen Koloristik.[7] Das «Erbe der Antike» lag auf diesem Gebiete im Gegensatz zu dieser «geleckten geschniegelten Kunst für Weiber»[8] im Festhalten an der streng die Gesetze der «Zeichenkunst» wahrenden, realistisch-illusionistische Kunststückchen zurückweisenden Fresco-Tempera-Malweise. Ihr letzter Wahrer im antiken Geiste, zugleich ihr berufener Bewahrer vor chaotischer Vermengung mit den Aufgaben der Plastik war Michelangelo.

Cennino Cennini und die antike Phantasiefreiheit. Der «rückwärts gewendete» Prophet einer neuen Zeit der Kunstauffassung, Cennino Cennini ⟨im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts⟩ faßt nur die alte zusammen, wenn er[9] die Malerei eine Kunst nennt, welche «Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden, indem man sie in die Hülle der natürlichen steckt . . . indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden.» «Der Willen der Maler» ist im Frankreich des 13. Jahrhunderts bereits absolutes Gesetz. Ausdrücklich sogar den heiligen Vorwürfen gegenüber wahrt dort ein Kirchenfürst Malern und Dichtern «die Freiheit alles zu wagen» der Bischof Durandus[10] von Mende. Er bezieht sich dafür auf Horaz.[11] Auf die gleiche phantastische Weise wird bei Cennini schon die Stelle des Quintilian[12] interpretiert über den «εὐφαντασίωτος, qui sibi res, voces, actus secundum

verum optime fingit». Die «visiones quas φαντασίας Graeci vocant, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur», werden im Mittelalter auf das Niegesehene und Unmögliche ausgedehnt.[1]) Die Künstler waren sich jedoch — wenigstens nach diesem späten Darsteller ihrer Zunftweisheit — ihrer Erfindungsfreiheit dabei wohl bewußt. Selbst das tolle Fratzenwesen mittelalterlicher teratologischer Ornamentik hat danach seinen antiken Freipaß gehabt, wie später in der Groteske.[2]) Wohl der stärkste Beleg, daß jedes Zeitalter seine Antike hat! Die Horazische[3]) Phantasiefreiheit des Malers wie des Dichters — pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas — wird auch von Cennini ohne den voraufgehenden einschränkenden Hinweis auf «velut aegri somnia» und des «risum teneatis amici» grundsätzlich gefordert: «Auf ähnliche Weise ⟨wie dem Dichter⟩ ist dem Maler Freiheit verliehen, eine Figur . . . zu entwerfen halb Mensch, halb Roß, wie es ihm gefällt, nach der Phantasie.» Es richtet sich das wohl apologetisch zugleich gegen kirchliche Ausstellungen, wie sie schon die libri Carolini,[4]) dann besonders Bernhard von Clairvaux daran übten.[5]) Die Malerei ist die «Krone der Poesie»: «weil der Dichter, seiner Kenntnis nach würdig und frei, ja und nein zusammenstellen und vereinigen kann, wie es ihm gefällt, seinem Willen folgend, der Maler aber diese freien Phantasien gestalten darf.» Hierbei dient die mittelalterliche Zurückführung der Kunst auf die «Weisheit», obschon sie noch als mechanische ⟨= «mit den Händen» wirkende⟩ figuriert, bereits einer Apologie im Sinne der neuen Zeit. Das erhellt aus der Bezeichnung der «Kenntnis» des Dichters als «würdig und frei» gegen den Vorwurf der Lüge. Was man dagegen sonst als besonders renaissancegemäß an Cennini angesehen hat,[6]) das Auftreten der «Proportionen»[7]) ⟨nach dem Dritteil des Gesichts als Maßeinheit für die Richtigkeit der Abzeichnung⟩ gehört als noch durchaus geometrisch-mystisch ⟨nicht harmonisch⟩ dem Mittelalter an. Weder Plato noch Vitruv brauchen hierbei Pate gestanden ru sein, sondern die gotische Bauhütte, in der derartige Maßeinheiten ⟨nach der Kopfeinteilung⟩ für die «Maßrichtigkeit» nachgewiesen sind.[8]) Für diese gilt der «Bau des Menschen». Es bezeichnet die Meinung, daß Cennini[9]) «den unvernünftigen Tieren» die «Maßrichtigkeit» abspricht ⟨nach Aristoteles⟩.

Ut poesis pictura im Mittelalter. Allein auch das Horazische «ut pictura poesis»[10]) ist hierbei nichts Neues. «Das blendende Paradoxon des griechischen Voltaire» fehlt von Anfang an nicht, auch nicht bei den Vertretern der christlichen Beredsamkeit, wenn es gilt, den tiefen Eindruck eines Märtyrerbildes selbst gegen antike Meisterwerke der Affektmalerei, eine Medea, die ihre Kinder tötet, ins Licht zu rücken. So rühmt sich bereits Gregor von Nyssa an einer der antireformatorischen Kunsttheorie später sehr lieben Stelle seiner poetischen Tränen bei einem Bilde der Opferung Isaaks.[11]) Als ein solcher Meister der Affektmalerei wird gerade Euphranor genannt, der

Kunsttheoretiker.[1]) «Nicht geringer», heißt es bei dem Bischof Asterios von Amassia,[2]) der bekennt, geradenwegs vom Studium des Demosthenes zu kommen, «als der Maler bezaubernde Kunstmittel sind die, welche uns, den Dienern der Musen zu Gebote stehen.» Bei diesem geistlichen Nachahmer der Philostratischen Gemäldebeschreibungen tritt die realistische Seite des ut pictura poesis hervor. Auch im Bilde, das er beschreibt, und seinen «natürlich gemalten Blutstropfen»! Die idealistische Seite — ut poesis pictura! kann man umgekehrt als ihr Extrem bezeichnen — beherrscht das Mittelalter, das immer ausschließender von seinen Malern und Reliefbildern fortlaufende Erzählung[3]) — «Geschichten» — verlangte. Der neugriechische Ausdruck dafür *ἱστορίζειν*[4]) findet die Erklärung seines Aufkommens in der Geschichte der Theorie. Schon Basilius[5]) stellt die Maler den Geschichtschreibern ‹*ζωγράφοι* und *λογογράφοι*› gleich in der «Erweckung von Tapferkeit durch Vorführung von Heldentaten». Im Bilderstreit wurde daraus sogar die ‹leicht doketisch aufzufassende› Nutzanwendung gezogen, daß auch das Leben des Heilandes in den evangelischen Geschichten nur «die gröbere, jedoch deutliche Darstellung» der heiligen Schrift für die Ungebildeten[6]) darstelle. Die «Tafel des Cebes» bringt die literarische Anweisung, wie die fortlaufenden Heldendarstellungen der antiken Illustratoren ‹die tabulae Iliacae› christlich zu wenden seien.[7]) Solche theoretische Aufmunterungen und Muster müssen für die fortlaufende Malweise des Mittelalters ebenso in Anschlag gebracht werden, wie die etwa aus dem griechischen Orient einwirkende Praxis.[8]) Die Tafel des Cebes hat ihre Renaissance erst spät vornehmlich in Deutschland erlebt.[9]) Das «ut poesis pictura» beherrscht in eigentümlicher Vergeistigung, die ihre Spitze gegen die «ohnmächtige» Poesie richtet, die wiederum zur Hochblüte der bildenden Künste führende Renaissance. Erst ihr realistisch-üppiger Umschlag ins barock-Moderne etabliert auch wieder das sinnlich-sinnfällige «ut pictura poesis.»

II. Frührenaissance.

1. Renatae literae.

Die Sehnsucht nach dem alten Rom. Römisches Herrschafts-gedenken und die schwere Not der Zeit des Interregnums haben «die Musen» aus mehr als tausendjährigem Schlummer geweckt. Avignon hat Rom im Geiste neu gebaut. Der Verlust des Schattens der julischen Weltherrschaft im Papsttum an Frankreich hat sein heidnisches Alter-tum mystisch als poetisches und künstlerisches Ideal wiedererstehen lassen. Der Virgil des Fulgentius, der als verkörperte Weltvernunft seinen zu «neuem Leben» erwachten Dichter aus dem «dunkeln Walde» seiner Welt durch Hölle und Fegefeuer ins Freie führte: dieser Virgil nebst dem Cicero des «Pater Poeseos» unter seinen Nachfahren haben fast ein halbes Jahrtausend das Altertum repräsentiert. Sie und der Baumeister des goldenen Rom des Augustus, M. Vitruvius Pollio, haben als Führer zu den Geheimnissen antiker Kunstvollendung an den Pforten jedweder Stiltheorie gestanden.

Die Lehrerin der Liebesphilosophie in der «amorosa visione» des Dante und seiner Jünger ist nicht Diotima, sondern die consolatrix des Boethius, des «letzten Römers». Sein Convito[1]) will nicht Platos ‹ketzerisch-›exklusives Symposion sein. Sondern die Speisung der Fünftausend aus der «ignoranza» mit den «Brocken» römisch-christlicher Weisheit, in der unfeudalen Meinung des Juvenal[2]):

Nobilitas sola est atque unica virtus.

Die schöne Rüstung gegen die Barbaren. Im Kampfe gegen den neuen Feind des römischen Geistesimperiums, die barbarische Unwissenheit, ist die schönste Form grade gut genug, wie «den besten Soldaten die besten Pferde geziemen».[3]) Die Volkssprache soll zur klassischen «geadelt» werden ‹volgare illustre sive latinum›, in der man nicht bloß von Waffen und Liebe, sondern auch von Tugend und rechtem Tun ‹rectitudo› reden könne.[4]) Bald weicht auch diese erste klassische Einheitssprache der modernen Völker dem Bestreben, das neue Imperium über den Rivalitäten der romanischen Idiome

und der Eifersucht der übrigen zu begründen. Die poetische Einheitssprache kann nur die alte Reichssprache sein in ihrer korrekten Form als Grammatica[1]): die Sprache Ciceros.

Petrarcas antike Triumphe. In Petrarca triumphierte die poetische Idee der römischen Renaissance. Er erlebte nicht bloß die Rückverlegung des Palladiums «von Babylon nach Rom». Er hinterließ beim Scheiden wieder eine klassisch redende und schreibende Welt:

Se 'l Latino e 'l Greco — Parlan di me dopo la morte —[2])

Und es war ihm nicht bloß Luft ⟨vento⟩, was sie über ihn sprachen. Sonst würde er sich nicht so oft ⟨wie hier⟩ der «vana gloria» zeihen.

Daphne-Laura: der klassische Ruhm. Als Dichter «der moderne Mensch» an sich, wie man ihn genannt hat, sieht er in seiner amorosa visione Daphne in immer neuen Gestalten.[3]) Sein Lorbeer ist Demosthenes' und Ciceros wert, Homer und Virgil müßten ihren Stil vereinigen, sein Ideal zu treffen.[4]) Doch schrieb auch er seine «rauhen, dunklen Reime» in der Landessprache. Hätte er ihre Wirkung auf die Welt geahnt, so wären sie »an Zahl häufiger, im Stil seltener» geworden.[5]) Neben dem Großwerke der antiken Poetik, seinem klassischen Epos zum Ruhme des Africanus sind es «nugae». Die abiographische[6]) «mulier honesta»[7]) war nur die Übungsflamme seines antiken Dichterfeuers. Die erste «Laura»notiz findet sich in seinem — Virgilcodex, in der Mailänder Ambrosiana. Sie wurde ebendort ergänzt bei Lauras Tode.

Dantes Zusammenhang mit, Petrarcas Sehnsucht nach dem Altertum. Wenn man sich fragt, was einen als Typus des «Modernen» angesprochenen Geist, wie den Petrarca, seine Zuflucht bei den «Autoren» suchen ließ,[8]) so wären hier einem modernen Ankläger des antiken Einflusses leicht die Mittel in die Hand zu spielen, um daraus das noch vor kurzem beliebte Zerrbild eines «verlogenen Ästheten mit Snobinstinkten» zu drechseln. Petrarca war nichts weniger als ein antiker Mensch, obschon er die antike Latinität wiederherstellte und den Ton für die antike Mode angab. Sein von ihm eifersüchtig beiseite gesetzter Führer zu den Alten, Dante, der Dichter in der Nationalsprache, der poetische Bekröner der biblischen Weltanschauung, war ganz anders eine antike Natur. Er erlebte die Alten in einem politisch und moralisch aufgewühlten Leben. Seine Virgilpoetik ist die praktische des Führers durch die vier Lebensalter und — das inferno des Lebens selbst. Virgil dankt er es, wie er sich gegen den Vater des Feindes dieser Lehre, Cavalcanti rühmt,[9]) daß er es «lebendig» schauen darf. Mit seinem «schönen Stil» hat er etwas Wichtigeres von ihm gelernt: «den zweiten Weg». Diese tiefere Erkenntnis der sapientia veterum als geheime Weltlehre vermacht er als ältestes neuestes Testament der Folgezeit. Petrarca las und exzerpierte die Alten in einer sorgfältig nach unten abgeschlossenen Klause. Petrarca, der Bruder des Karthäusers Gherardo, bekannte nur in der Polemik die

poetische Religion. Dante — auch hierin noch unmittelbarer, ungebrochener Teilhaber des Geistes des Altertums — hatte sich noch neben der Heilslehre der Kirche eine zweite antike Glaubenswelt gestalten können, die den Olymp in höhere Sphären steigerte, den Hades zu seinem eigenen Gerichtssaal machte, er hatte mit klassischen Heroen und biblischen Propheten verkehrt, als habe er sie noch gestern gesprochen: Zeuge und Gestalter einer Durchdringung des neuen Lebens mit dem Geiste des Altertums, wie wir Nachrenaissancemenschen sie als idealen Ausgleich eines immer unerträglicher werdenden Zwiespalts in der Psyche unserer Kultur nur noch ersehnen, kaum mehr für möglich halten. Er brauchte noch nicht, wie von nun an der poetische Verehrer griechischer Götter sehnsüchtig auszurufen: Als ihr noch die schöne Welt regiertet —! Er steht noch in einem, wenngleich traumhaften Ideenzusammenhange mit dem Altertum, der, weil noch lebendig, nur einer Wiedererweckung, weil einheitlich, noch keiner gelehrten Überbrückung bedurfte. In Petrarca dagegen ist ein deutlicher Bruch, der eigentliche Bruch des Erwachens in anderer Welt zwischen Neuzeit und Altertum. Sollen wir ihn lediglich in seinem sentimentalen Subjekt suchen, das in seiner modernen Gespanntheit den Gegensatz zwischen Ideenleben und Wirklichkeit — warum zuerst? — so stark empfand? Das eben darum befähigt war, an das Altertum, zuerst als Liebhaber[1]) neu heranzutreten und so, nach Schillers Wort, der Neuzeit zu ihrer vollkommneren Kenntnis auch noch die stete Sehnsucht nach dem Altertum hinzuzufügen?

Antikisierender «Störer der Kulturentwicklung». Man malt sich heut aus, wie viel einheitlich moderner sich ohne ihn die Bildung gestaltet hätte. In der ersten modernen Großstadt sangen damals die Eseltreiber Dantes Canzonen, eine gotische Enzyklopädie wie Brunetto Latinis gab den Bürgern Schliff, «der Müßiggang war systematisch ausgeschlossen». Da kam der volksfremde Latinist und bald gar der Gräzist und brach mutwillig den graden Wuchs der jungen Kultur der Neuzeit. Bloß weil seiner Eitelkeit nach Dante und den «Trovatoren des Übergangs» nur noch der Schritt in die «Grammatica» übrig blieb.

Erster Zollwächter der klassischen Literatur. Das hieße, eine für die Bildung der Neuzeit grundcharakteristische Erscheinung von Anfang an für leere Pose erklären. Ihr Anblick gewönne weniger als nichts dadurch, daß sie fünf Jahrhunderte vorhielt und Anspruch auf Dauer erhebt. Petrarcas Eitelkeit konnte sich nicht mit seinem Ruhm in den vulgären Poesien zufriedengeben, die er verächtlich als «nugae» beiseite schob.[2]) Er wollte nicht, wie Dante, den heimischen Lorbeer in der Taufkirche seiner Vaterstadt,[3]) auch nicht den seines Landesherrn ‹Roberts, als Grafen der Provence› in Neapel.[4]) Wie er den Begriff der Weltliteratur auf Grund der antiken Weltsprache im weltlichen Sinne zuerst wieder faßt, so konnte ihm nur der kapitolinische Lorbeer[5]) der Weltpoesie genügen. In dem Reiche, in dem er nach modernem

Freundeslob König sein soll, herrschen bereits der Mäonische Greis und der Venetische Hirt. Er müßte in seine Vaucluse in die Fremde gehen, um sich ⟨wie Ovid in seinem «poetischen Exil»⟩ als größter Dichter zu fühlen. Das Urteil der Welt ist hier das schlechteste Tribunal. Und möge, der es sich zu eigen macht, ein heiliger und frommer Mann sein, er ist kein Poet. Das Urteil über Poesie steht, wie dem Bauer über seine Ochsen, dem Jäger über den Wald, nur dem Poeten zu.[1])

Moderne «Flucht zu den Alten». Was sein inneres Verhältnis zu den Alten anlangt, so treffen sich darin so viel spezifisch moderne streitende Elemente — unbefriedigte Sinnlichkeit und Verachtung des saeculum als «Zeitpöbel», vordringliche Erotik und Wahrung der «Secreta»,[2]) Einsamkeitsgefühl inmitten unstillbaren Weltdurstes, Weltabkehr und Bedürfnis auf sie durch Bild und Wort zu wirken — daß die «Flucht zu den Alten» als Requisit modernen Geisteslebens aus Petrarca am vollkommensten demonstriert werden kann. Schopenhauer, der ihm seine literarischen Gewohnheiten ⟨der senilia, des secretum usw.⟩ nachmachte, nimmt ihn für seine Philosophie ⟨eigenmächtig genug⟩[3]) in Anspruch. Goethes antik änigmatische «erotische Geheimratspoesie» kann ohne sein Muster[4]) schwerlich gedacht werden. Die innere Heilkraft seines Sonettentagebuchs — Michelangelo und Shakespeare gleich vorbildlich — hat noch W. von Humboldt an sich erprobt. Sie quillt aus den mystischen Heilkräften der antiken Dichterpflanze.

Die alte Garde der Poesie. In dem philologisch politischen Briefe, in dem Petrarca seinen Karthäuserbruder Gherardo in den Dienst seines «unersättlichen Durstes» nach antiken Schriften zu stellen sucht, eröffnet er, wie er von einer zur andern in ihren Bannkreis hineingeraten sei.[5]) Es ist eine Art Hierarchie von Autoritäten mit Cicero und den Kirchenvätern an der Spitze. Thomas von Messina gegenüber rücken die Alten vor als unfehlbare Autoritäten für die Poesie.[6]) Gegen die «Entschuldigung» ihrer poetischen Sünden bei Macrobius ist er stolz, Plato und Cicero in agmine poetarum zu schauen. Er fügt Aristoteles mit seiner poetria de poetis, Varro mit seinen Satiren, Seneca mit seinen Tragödien hinzu. Dazu tritt ⟨an anderer Stelle⟩[7]) der Historiker Lucan und der Gesetzgeber Solon, der das Zeug zu einem Homer und Hesiod[8]) in sich gehabt habe. Gewiß sei Weisheit das Höchste und durch Taten wirke man mehr als durch klingende Worte. Solle man deshalb bloß für sich weise sein, und «treffen» Worte denn gar nicht? Keinerlei Einwürfe dürfen vom Studium der Poesie abziehen. Demselben Schüler gegenüber pocht er bereits auf die Nutzlosigkeit der Poesie vor «der Schuster-, Bäcker- und Rabulistenkunst». «Nützlicher alle, würdiger keine!» Diese «neue, exotische Doktrin» sei selbst dem Aristoteles unbekannt? Sie «lästern seinen Namen». Man lese das erste Buch der Metaphysik und werde es finden. «Doch in unbekannter Gegend, auf steilem Pfade heiße ich einen Greis die Wahrheit suchen!»[9])

Verewigungswert der Alten. In dieser Klimax führt sich jetzt die neue Wissenschaft der Poeten allerorten ein, bis ins 17. Jahrhundert,[1]) da man von Aristoteles' «poetria» die verschwommene Vorstellung nicht mehr hat, die ihre Verteidigung gegen die scholastischen Aristoteliker lähmt, da jedoch Reformation und Puritanismus neue Schanzen gegen sie aufwerfen, für deren Abwehr der Mönchsphilosoph nichts mehr nützt. Schon vor Erasmus erklärte der Pater poeseos selber sich des Poetennamens bei weitem nicht für würdig.[2]) Wie breite Bestrebungen er auch decken möge, ein mystischer Kunstbegriff — auf weltlichem Wege zum Ewigen zu gelangen: «come uomo s'eterna» — steht ursprünglich im Mittelpunkt.[3]) Auch dieser esoterische Begriff wurde mehr und mehr dem äußeren materiellen Bedürfnis geopfert. Die «Verewigung» als Tauschwert des Poeten auf dem Markte der großen Eitelkeit blieb jedoch nicht allein davon übrig.

Der ritterliche Ehrbegriff hatte bis dahin das extreme Gegengewicht gegen die klösterliche Verachtung des «Geredes der Menschen» abgegeben. Das «spernere se sperni» steht — nicht bloß in der Predigtliteratur — unvermittelt neben dem blutigen Kodex des sich ausbildenden feudalen Komments. Schon König Alfred empfand in seiner Bearbeitung des Boethius das Bedürfnis diese Gegensätze auszugleichen.[4]) Auch hier stellte sich die dankbare Heroenverehrung des Altertums als endlicher Ausweg ein. Ihre Überlieferer, ja ihre Schöpfer waren die Dichter.

Cicero de Archia poeta. Ciceros do-ut-des-Verteidigung seines präsumptiven Dichters Archias bot nicht die beste Handhabe zur Erneuerung des antiken Ruhmesgefühls.[5]) Bei Aeneas Sylvius[6]) ersetzt sie bereits der den «glückseligen Jüngling» am frühen Grabhügel um seinen Homer beneidende Alexander. Die musischen Entwilder und Städtegründer schließen sich an, Hercules Musagetes schließt den Reigen.[7]) Petrarca begrüßt jene Rede, die seine Lieblingsbestrebungen auf dem römischen Forum zu vertreten wagt, mit innerster Genugtuung. Sie berührte sich wohl in ihrer dialektischen Rettung des Ruhmes «vor der Welt» mit dem Inhalt der Bücher de gloria, die Petrarca als Greis noch mit Stolz sein eigen nennt.[8]) Sind sie wirklich den Bedürfnissen der Zeit so entgegengekommen, daß die Legende[9]) entstehen konnte: ihre führenden Literaten ⟨Filelfo, Petrus Alcyonius⟩ haben sie, um sich selbst ihren Inhalt aneignen zu können, vernichtet?

De gloria ⟨Virgil⟩. Im Absagebrief an Cicero nach der Lektüre der familiares hat Petrarca — mit der Kehrseite der Archiasbegeisterung[10]) im Briefe an den Zirkusspekulanten Atticus — auch diese Richtung seiner «vana gloria» verachten gelernt. Um so höher stieg ihm nun das «andere Licht unserer Sprache», «alter poeticae viae dux», bei dem Leben und Geist ⟨vita, ingenium et lingua⟩ nicht geschieden beurteilt zu werden brauchen, der nicht «in seniler Ruhmsucht in den Kämpfen der Jünglinge unterging», Cicero ungleich auf seinen Lebensfluten, wie dieser ihm in seiner Lebensenge: magna spes altera

Romae, gleich Cicero selbst, der Überwinder der Griechen und Römer in einer größeren Ilias, wie Properz weissagt.[1]) An diese Erhöhung des Geistesruhmes in Virgil vor dem Lebensruhm schließt sich die Aussicht auf die Erhaltung des «liber de gloria».

Evangelium der antiken «exempla». Die Erhebung in eine andere ideale Welt, die Welt des wahren Ruhmes, in der, wenn sie nicht überhaupt das wahre Leben ist, sich mindestens einzig zu leben verlohnt: das ist also die Mission der antiken Poetik. Es ist die Welt der antiken exempla, die in den mittelalterlichen Abstraktionsenzyklopädien ein beiläufiges Schattenbilderdasein führte,[2]) die in ihr zu selbständigem Leben erwacht, so daß es das Dasein der Gegenwart verdunkelt. Der Brief Petrarcas an Colonna[3]) über die «exempla veterum» und seine Zitiersucht spricht wie ein neues Evangelium an einen neuen Aeon. Wie dieses schlicht, aufrichtig, überzeugend:

«Ich rede ja hie und da viel, viel schreibe ich auch, nicht sowohl daß ich meinem Saeculum zu nutz bin, an dessen elendem Zustand ich verzweifle, als daß ich mich meiner Eingebungen entlade und den Geist mit Schriften tröste. Wenn nun aber Vernunft fragt, warum ich von Exempeln dabei überfließe und absonderlich bei ihnen verweile, so sage ich: ich meine, der Leser sei des gleichen Geistes wie ich. Mich wenigstens rührt nichts so sehr, als die Beispiele großer Menschen. Da lohnt es sich zu erheben, da freut es den Geist zu versuchen, ob er etwas Tüchtiges in sich habe oder Großzügiges oder etwas, was dem Geschick gegenüber ungezähmt und ungebrochen bleibt, oder ob er sich über sich selbst belog. Das geschieht gewiß außer durch Erfahrung, welche die sicherste Lehrerin der Realität ist, auf keine Weise besser, als wenn ich ihn mit denen, welchen er am meisten zu ähneln wünscht, zusammenbringe. Wie ich daher meinen Autoren Dank weiß, wenn sie mir durch oft vorgebrachte Beispiele diese Erfahrungslehre bieten, so hoffe ich, werden mir die Dank wissen, die mich lesen. Ich täusche mich vielleicht in dieser Hoffnung, Du aber wirst in diesem Bericht nicht getäuscht. Denn das ist wahrhaftig die eine Ursache meines Beginnens. Die andere ist, daß ich mir selber schreibe und beim Schreiben begierig mit unseren Ahnen verkehre auf die einzig mögliche Art, und die, mit denen mich ein übles Gestirn zu leben zwingt, mehr als gern vergesse. Und darin brauche ich alle meine Kräfte, daß ich die fliehe, jenen nachfolge. Denn wie der Anblick dieser mich schwer bedrückt, so erheben mich jener Andenken, großherzige Taten und hehre Namen unglaublich und ohnmaßen angenehm. Wenn alle dies Gefühl kännten, würde es viele zum Staunen zwingen, was das ist, daß mich so lieber mit Toten, als mit Lebenden unterhalten läßt. Denen könnte zur Antwort dienen, daß jene leben, die wacker und ruhmreich ihre Tage beschlossen haben, die anderen, in Genuß und falschen Freuden ausgelassen, von Luxus und Schlaf träge, von Wein schwer, wenn sie auch zu leben scheinen, gleichwohl Kadaver sind, zwar noch atmend,

aber schon stinkend und gräulich. Doch darüber möge zwischen Gelehrten und Ungelehrten ewiger Streit walten. Ich bleibe bei meinem Vornehmen.»

Die beiden Francisci. Gemahnt diese Weltflucht in der Kontemplation des Altertums — auch in ihren praktischen Folgen auf die Umgestaltung der Schule — nicht an die des Seraphikers des voraufgegangenen Saeculum, der verloren in den Wunden der gotterzeugten Menschheit ihr sozialer Arzt wurde, sie vor dem Untergange im hereinflutenden Mongolen- und Tartarentum bewahrte? Es bestehen in der Tat mehr Bezüge zwischen der antiken Poetik des 14. und der geistlichen Reformation des 13. Jahrhunderts, als man denkt. Sie kommen nicht bloß in Dantes Franziskanertum,[1]) in Cola Rienzis imperatorischer ‹Marius-› Flucht zu den Joachimischen Einsiedlern des Monte Majella,[2]) in Petrarcas Verhältnis zu seinem Bruder Gherardo zum Ausdruck. Die gleiche Woge ansteigender Menschlichkeit trägt allzeit — so wieder in der deutschen Reformation, bei Shakespeare, im Port Royal, selbst wieder im dunkeln Sturm und Drang der Rousseauzeit — die Flucht ins Urchristentum und ins Altertum. Die feindlichen Brüder des 15. Jahrhunderts, «heidnische» Philologen und «Observanten» würden nicht so gegeneinander wüten und sich mit Schmutz bewerfen, wenn sie nicht einmal Brüder gewesen wären. In der «devotio moderna» des deutschen literarischen Schulordens des 15. Jahrhunderts,[3]) der Brüder vom gemeinsamen Leben, überdauert die alte Beziehung zwischen Weltflucht und Poesie die Wechselfälle der Zeit. Die Kraft der «exempla» geht ihnen über Lippendienst und «leere Lehre». Sie glauben sie fruchtbarer in der Welt, als im Kloster bewähren zu können. Und sie verpönen Bettelpraxis und geistige Versumpfung, die häßlichen Folgen buchstäblicher Auslegung des Armutsideals.

Antike Poetik in Schule und Kanzlei. Hier liegt der Weg offen, auf dem die antike Poetik sich der modernen Schule bemächtigte. Ein analoger führte sie als Geheimlehre einer neuen, höheren Form des Menschentums an die Stufen der Throne und in den Rat der Republiken.[4])

Res publica literaria ‹antikes Duzen›. Von den Burgen, auf denen sie keinen Schutz mehr finden und von der Gasse, auf der sie überschrien und beiseite gestoßen werden, ruft der andere Franciscus die Genossen seines Ordens in die «Kanzleien» der antiken Literatur, wo sie Aufmunterung und Verständnis erwartet. Die Antipathie gegen Burgen und Türme,[5]) so charakteristisch für das «antigotische» Zeitalter und seine Kunsttheorie, ist ihm schon von seinem geistigen Vater und von seiner Literatursprache her eingepflanzt. Auch der liebenswürdige Vergleich der gotischen Türme in Frankreich mit dem babylonischen ist petrarkisch.[6]) Die klassische Latinität wird die aristokratische Freistadt ‹res publica literaria›[7]) des neuen Geistes. In einer Zeit, da es «gefährlich war, einen modernen ritterlichen Raufbold du zu nennen[8]) oder ein ihm ähnliches Schildzeichen zu führen», wagt er, der bloße Poet, gegen die blanditiae modernorum «der Natur zu folgen»

und den antiken Singular der Anrede wieder einzuführen: da auch er «einer ist und hoffentlich ganz» ⟨cum et ego unus sum et utinam integer⟩. Er ist stolz darauf, der «instaurator» dieses kommentwidrigen Stiles ⟨«styli irreverentis»⟩[1]) auch gegen Kaiser und Papst geworden zu sein in dem Briefe,[2]) da er sich ⟨an Luca di Penna⟩ der Briefe Ciceros als seines Schildzeichens rühmt.

Die Geburtsstunde des neuen antiken Geistes. Zwei grundbestimmende Eindrücke seiner Jugend erneuert er darin[3]): den Moment, da der seine Studierstube visitierende Vater aus dem Ketzerbrande seiner unlukrativen Poetenbücher ⟨Poetarum libri, lucrativo velut studio adversi . . . quasi haeresum libri⟩ zwei errettete und dem weinenden Knaben lächelnd hinreichte, in der rechten Hand Virgil, in der linken Ciceros Rhetorik,[4]) ferner den, da der spätere Bischof Jakob Colonna «aus der hochadligen, leider nur zu nachfolgelosen ⟨nimium caducae⟩ Familie» an dem unbekannten Bologneser Scholaren nach dem bloßen Anblick Gefallen fand ⟨meo delectatus aspectu⟩ und ihn «aus dem unseligen Kerker» seiner juristischen Studien endlich befreite. Es ist Empfängnis- und Geburtsstunde des «neuen Menschen» als Ritter vom antiken Geistesadel.

Der «wahre Adel». Dante hatte seine poetische Theorie im convito damit beschlossen ihn zu fordern ⟨im 4. Traktat, der Erörterung seiner Kanzone über den wahren Adel⟩. Er hatte Juvenals «nobilitas sola est atque unica virtus» — gegen die Meinung des Hohenstaufenkaisers — trotzig unterstrichen[5]):

È gentilezza dovumque virtute
Ma non virtute ov' ella . . .

Ihren früheren Ausdruck an den Höfen, die «cortesia», fand er in seiner Zeit «ins Gegenteil» zur turpezza erniedrigt.[6]) Er erneuerte die Mahnung der antiken Weisheit, daß die Reichen und Mächtigen nur durch sie herrschen und wagt dabei — nach der Etymologie der Zeit — bereits eine eigentümliche Zusammenstellung von Autorität und ⟨poetischer⟩ Autorschaft. Der alte mönchische Vorzug der vita contemplativa vor der vita activa wird hier den Platonikern des kommenden Zeitalters zugereicht. Schon hier ist dieser neue adelige Mensch ein Kunstwerk, ein Produkt innerer Bildung, die von «passenden» Organen harmonisch zum Ausdruck gebracht wird.[7]) Die Poetae ergriffen mit Begier diese oratio pro domo «de vera nobilitate», durch die sie sich nicht immer empfahlen.[8]) Schließlich übernahm sie doch wieder der «cortegiano» eines von ihnen genugsam bearbeiteten und ihrer bereits überdrüssigen neuen Zeitalters.

Sein autoritativer Stammbaum: die Alten. Petrarca war jedenfalls, nach seinem äußeren und inneren Menschen, ganz anders geeignet, diesen Ideen persönlichen Eingang zu verschaffen. Er wußte, daß jeder Adel

seinen Stammbaum haben müsse. Nicht von ihm, dem modernen Schriftsteller, dessen Name schon damals «Legion ist», darf er anfangen. Den Stammbaum liefern dem durch ihren Geist geadelten, ihre Sprache sprechenden und fortpflanzenden «neuen Menschen» die Alten. Sie sind noch für Kant[1]) im Deutschland von 1800 «gleich einem gewissen Adel unter den Schriftstellern».

Die Autorität der Alten ist also zunächst, im Anschluß an ihre Namensgeltung im Mittelalter, die ganz äußerliche der «autores» an sich. In der kapitolinischen, später allgemein «palatinischen» Dichterkrönung schlägt diese rein nominelle, ja «lokale» Rangierung bedenklich vor. Schon die Ernsteren der unmittelbaren Nachfolger[2]) verdachten dem Petrarca diese Cäsaropoetische Triumphpose, deren lächerliche Trivialisierung im orbis der Abderiten sie noch nicht vor sich hatten: stichelten auf Nero und wiesen auf die abweichende, harmlos würdige Uridee dieses modernen Schwindels in den antiken Spielen hin. Wie viel intimer, reiner — und richtiger ist Dantes Aufnahme unter die antiken Meisterpoeten auf der Asphodeloswiese des Limbo![3])

Begründer der cäsarischen Dynastie europäischer Großliteraten. Gleichwohl hat der «Pater poeseos» selbst in diesen Äußerlichkeiten der neuen Macht gedient, die er im Leben einführte. Er zeigt sich auch hierin neben dem «Poeta vates«, der sein Brot auf fremden Stiegen erbettelt,[4]) als kundiger Manager der «modernen Großmacht des Geschwätzes», der Begründer der Dynastie von Großliteraten über Erasmus bis auf Voltaire und Goethe. Er hat aus Vaganten und Bettlern, aus Gauklern und «Fiedlern» einen neuen Lehrstand geschaffen, der bald dem alten furchtbar werden und seine Hochburgen, die Universitäten, erobern sollte. Er hatte nun ein Diplom. Er stand nicht für sich selbst, sondern für seine Ahnen. Er hatte eine Tradition zu wahren, ein wichtiges und kostbares Erbe zu überliefern: einen Beruf. Man vergleiche die Resignation, mit der ein Walther von der Vogelweide im Alter sein verlorenes «Grillen»-Leben beklagt,[5]) mit der von Jahr zu Jahr zunehmenden Selbstgenugsamkeit der «neuen Menschen». Sie stützt sich doch auch auf die Weltstellung, mit der ihr Franciscus als Greis neben dem Dogen auf dem Marcusplatz thront, durch die Heerlager von Freund und Feind, von den Führern bewirtet und geleitet, wie ein höheres Wesen reist und den Pontifex nach Rom zurückführt.[6]) Der cäsarische Lorbeer krönt jetzt den Poeten.

Antike «homines novi». Auch die Weltstellung der «homines novi», als Klasse, als Vertreter der antiken poetischen Studien oder nach dem Spottwort ihrer Gegner als «Poeten», fand in Cicero ihren antiken Anwalt. Der Ausdruck entstammt dem politischen Leben des alten Rom, wie ihre «sapientia». Ein damals klassischer Ort in Ciceros Reden gegen Verres[7]) gab ihm von Anfang an ein im Lichte satirischer Indignation spielendes, stark polemisches Gepräge. Die neuen Menschen sind gradezu aus der «Invektive»[8])

entsprungen. Es sind nach Erasmus' Definition zurzeit, da dieser nom de guerre bereits den europäischen Krieg anzukündigen begann, «von dunkeln Ahnen Abstammende, die aus eigener Kraft zur Notabilität gelangten» ⟨qui majoribus obscuris nati, suis virtutibus innotuissent: quod M. Tullius ab inimicis probro objectum, ipse gloriae sibi vertit⟩.[1])

Ihre humanitas ⟨*δαίμονες*, terrae filii, *εἴρονες*⟩. Der «neue Mensch» tritt offen als solcher auf. Er ist Vertreter und Lehrer der Humanität, der Menschlichkeit. Auch in der Rehabilitierung dieses durch ein ganzes Zeitalter — leider mit Grund — erniedrigten Begriffs half ihm das klassische Altertum. Noch Dante weiß nur von der Schuld der Menschlichkeit, der umana colpa zu reden.[2]) Die kirchlichen Vorstellungen, die hier haben vorarbeiten können und unbewußt vorgearbeitet haben, vom «vermenschlichten Gotte und Worte» ⟨Iddio, verbo umanato⟩ waren dogmatisch zu streng salviert und logisch zu eximiert, um den neuen Begriff der Humanität des Meisters und Erziehers zur Kunst des Worts, des «Humanisten», ausbilden zu können. Abweichend ist auch die Vorstellung der «Brüder und Söhne eines Vaters», Philos humanitas. Ausgeschlossen ist die Roheit, die Wildheit, «durior ille Bellerophon nihil humanitatis habens».[3]) Zwar klingt wohl auch hier in antiker Wendung der «vom Himmel Gefallenen» ⟨*οὐρανοπετεῖς*, Caeli filii⟩ diese Seite an, um das Unerklärliche ⟨«nescio quid,[4]) non so che, je ne sai quoi⟩ in Auftreten und Wirkenskraft der «neuen Menschen» zu bezeichnen. Den Übergang der Sokratischen Titulatur *δαιμόνιε* an den divus und divino, den humanistischen Heiligen, werden wir besser beim Künstler erörtern,[5]) der mehr Grund hatte, sich über den Banausen der mechanica zu erhöhen. Diese Seite war im kirchlichen Sinne kaum empfehlend ⟨*δαίμονες*, «Lucifer»!⟩.[6]) Hier lag die Beziehung auf den irdischen Ursprung ⟨«terrae filius»⟩ näher, wie ihn Tertullian als antike Gemeinvorstellung für dunkle Abstammung ⟨*γηγενεῖς*, *αὐτόχθονες*, terrigenae⟩ überlieferte,[7]) Cicero in Briefen öfters als kritischen,[8]) aber auch empfehlenden Umgangsausdruck belegt ⟨: Cn. Octavius, tuus familiaris, summo genere natus, terrae filius⟩.[9]) In diesem letzten Sinne, nämlich kein Über- noch Unmensch zu sein, nahmen ihn die «neuen Menschen». Der sowohl humanistisch gebildete als adelsstolze und bereits Rom feindliche Hutten[10]) spielt mit beiden, wenn er den aus der Reformationsgeschichte bekannten römischen Legaten Cajetan als solchen hinstellt, wie sie jetzt zu Rom «groß werden»: «von nöten ist nit edel sein . . . ich glaub, daß dieser kaum sein eigen Vatter kenne» ⟨«figlio di prete»⟩ . . . «ob schon Teütschen ihr gelt gen Rom schicken wölten, daß sye es dißem sun der erden nit vertrawen werden». Der antike Komiker, der durch das ganze Mittelalter gelesen blieb, Terenz, lieferte hierfür — grade im Heautontimorumenos[11]) — Worte für das Menschliche des Wohlwollens ⟨non humanitus tractare⟩ und Allverständnisses ⟨homo sum, nil humani mihi alienum puto⟩: das letztere bei allem Mißbrauch immer ein

weltversöhnendes Wort! Shakespeares[1]) «he was a man, take him for all in all» ist danach gebildet. Es ist «cum grano salis» zu nehmen, wie grade aus der Interpretation Huttens hervorspringt. Lehrt dies doch schon sein Ursprung aus der Komödie. Den «Humor davon» aber betont auch die ernsthafte Erörterung bei Cicero,[2]) wo die «Humanität» der Sokratischen Ironie in Frage steht. Daraus hat dann ‹Ruskins›[3]) englische «Possensucht» ‹Shakespeares Yorik, Ben Johnsons «every man in his humour»› in noch zu erörternder Neumischung ihren «Humor» abdestilliert und den Humoristen des 18. Jahrhunderts überliefert: als den noch lebendigen Vermittlern des alten Begriffes an unsere wenig humanistische Zeit.

Humanität als «Bildung» abgegrenzt gegen Philanthropie. Denn jene Zeit sah, wiederum an der Hand des Altertums und vornehmlich Ciceros, in der allgemeinen Bildung, d. h. in literarischer und künstlerischer Kennerschaft, das Wesen und die Mittel der Humanität.[4]) Vielleicht schon unter dem Einfluß der diese Seite negierenden, lediglich das Philanthropische hervorhebenden neuen sozialen Religion steht die sie dagegen geflissentlich abgrenzende Definition der Humanität als Bildung bei Aulus Gellius[5]) ‹2. Jahrhundert nach Christus›. Unsere «Humanisten» gelangen auf ihrem Wege schließlich dazu, die Sokratische *σωφροσύνη* bei Christus hervorzuheben.[6]) Auf diesem Grunde ruht jedenfalls ihre Legitimation. Sie wollen den Menschen «menschlicher» machen durch Studien, die keinen egoistischen Nützlichkeitszweck verfolgen ‹«humaniora»›. Auch der Begriff des «Übermenschlichen» wagt sich schließlich hervor ‹bei Ariost, Orl. fur.: Ancor che 'l valor suo sia sopraumano, egli pero non sarà che un solo!›, doch human![7])

Der Geselligkeit Schmuck. Im «Mutualismus» sucht im Gegensatz zu zänkischer Rivalität und finsterem Anachoretentum der «Humanist» sein Heil: Quoties discessit aemulatio succedit humanitas, mahnt schon Quintilian.[8]) «Er hat sich gegen ihn human und als Kamerad betragen», heißt es bei Boccaccio,[9]) der an anderer Stelle zugibt, daß «die Menschlichkeit ‹umanità› nicht imstande war, die Wildheit des Triebes zu besiegen». Diese Bedeutung hat am längsten der geistlichen Diskreditierung standgehalten. «Wir sind als Menschen geboren», sagt Ende des 16. Jahrhunderts der Patriarch von Aquileja vor seinem «vollkommenen Vitruv»,[10]) und das, was aus der Humanität entspringt, ist uns eigentümlich, und natürlich, daß es sich am Nächsten übt. Darum leben wir für einander und helfen einander. Gott allein, in seinem Sein zusammengefaßt, bedarf nur seiner selbst.» Petrarca dagegen, der in seiner humanistischen ‹lateinischen› Schriftstellerei das Wort lieber nach seinen bedenklichen Seiten verwendet und nur gelegentlich ‹einen Vaganten› vor der Entbehrung der humana conversatio[11]) warnt, Petrarca findet grade in seinen Kanzonen im volgare für die erhebende Kraft des Menschen in begnadeten Naturen das starke Wort: «O du, die mit unserer Menschlichkeit geschmückt[12]) einhergehest, nicht wie die anderen beladen» ‹Anima

che di nostra umanitade vestita vai, non come l'altre carca⟩. So faßt es auch Lionardo Bruni[1]): propterea humanitatis studia nuncupantur, quod hominem perficiant et exornent.

2. Poetica.

Entfesselung des Streits der Fakultäten. Es bezeichnet den durch die Poetik entfesselten Streit der Fakultäten, daß der damalige Arzt, der charlatanistische Scholastiker zuerst im Gefecht steht. Ein Jahrhundert vorher klagt aus dem Laborintus die Resignation des Poetikers gegen die Jünger Galens,[2]) die damals sogar aus dem «pauper Aristoteles» Kapital zu schlagen wußten. Inzwischen hat ihn der Poetiker entdeckt. Aristoteles habe den Neid der Poeten und ihre Dunkelheit getadelt, fragt er,[3]) «weil die Gottheit des ⟨antiken tragischen?⟩ Poeten — Nemesis — neidisch und dunkel sei». Ist Heraklit, ist die heilige Schrift nicht dunkel? Ist der modernus deshalb liebevoll, weil er einen Gott der Liebe hat? Ist der heilige Geist neidisch, weil Augustin den Anfang des Jesaias nicht verstehen konnte? Der neue Poetiker erwacht mit Invektiven gegen den mittelalterlichen Arzt, gegen die averrhoistischen Naturwissenschaftler,[4]) die nun mit der Autorität der Kirchenväter die Poesie angreifen: Invectivarum contra medicum quendam libri IV, das eigentliche Manifest der Poetik der Frührenaissance. Petrarca wehrt sich darin gegen das Pamphlet eines päpstlichen Leibarztes, vor dessen «höllischen Latwergen» er den Papst gewarnt hatte.[5]) Hier tritt eine neue Kampfstellung zu tage: nicht mehr die des heiligen Geistes gegen Sünde und Unglauben, sondern die des Geistes überhaupt gegen den leeren Formalismus ⟨der Definitionen[6]) am Krankenbett⟩ und den Materialismus pomphafter Volksausbeutung.[7]) »Es brachen in unseren Kreis,[8]) in großer Schlachtreihe die Ärzte — o wären es Ärzte und nicht unter den Amtszeichen der Medizin ihre bewaffneten Feinde — nicht allein an eigener Unwissenheit unter dem Beinamen der Wissenschaft krank, sondern obendrein an Sinnlosigkeit und Leichtgläubigkeit. Sie werden von solchem Bedürfnis nach Heil herbeigezogen, daß wer es am keksten verspricht, Apollo selber sein muß». Ihre blitzenden Ringe, Ketten, goldenen Sporen, Purpurkleider in allerlei modischen Façons ⟨sub suto vario distinctae?⟩ wirken ihre Vergötterung bei der unbelehrbaren Menge. Ihre Kunst ist die allersicherste ⟨artium tutissima⟩. Ein Barbarismus oder leichter Solözismus raubt dem Grammatiker seinen Kredit, eine Geschmacklosigkeit dem Poeten und Redner. Nur der Arzt darf ohne Schuld töten und dann noch anklagen. «Niemand stirbt ohne eigne Schuld, niemand wird geheilt ohne das größte Lob des Arztes». «So freue dich denn, dummer und unverschämter Arzt, der du jetzt sogar gottähnlich bist! Denn von dir ist im Psalm geschrieben: Wenn er sie erwürgte, suchten sie ihn.»

Gegen diese modernen Abgötter, mit denen «kein Tullus Hostilius noch zu kämpfen hatte», wird der Geist des alten Cato, der «diese Pest vorausgesehen und als Weiser zu meiden geraten hat», aufgerufen. Gegen ihre Monopolisierung der Wissenschaft der antike Meister, auf den sie schwören, zum ersten Male als Poetiker: Aristoteles![1] Die Monstrositätensucht und das «physiologische» Jägerlatein dieser Naturpfuscher wird um den monströsen Fall bereichert, daß sie sich nun gar zu schreiben unterstehen: «Was wundern wir uns noch über den zweiköpfigen Buben, über den mit vier Füßen, über den Wurf der Mauleselin, den blutigen Strom, oder was alles in den Annalen der Alten gefunden wird: unser Zeitalter hat sein eigenes Wunder: der Banause[2] schreibt Bücher». «Was wird geschehen, wenn die Handwerker zur Feder greifen? Dann ist es aus. Selbst die Ochsen, selbst die Steine werden schreiben».

Heilkraft der Poesie. Die Leute, in deren Munde sich jetzt vorzugsweise die Argumente der Kirchenväter gegen die Poesie befinden, sind dieselben, die unter sich Christus für einen Idioten erklären,[3] nur an ihre Legenden glauben, und überhaupt nur gelten lassen, «was etwas einträgt» und «zu etwas gut ist». Gegen solche Abspieler der alten Leier, «der Zweck der Poesie sei durch Schmeicheln zu täuschen» — mulcendo fallere — wird der Spieß umgekehrt, daß die Poeten wenigstens «nicht durch teuren Salbenkram täuschen».[4] Sie sollten von Flaccus wissen, was die Sache selbst lehre, daß die Poesie der Zier, nicht der Not diene: Namque animis natum inventumque poema juvandis![5] Der Begriff der Poesie als einer medicina animi ⟨medicina mentis⟩ ist antik. Petrarca gelangt zu ihm zurück an der Hand der Kirchenväter.[6] Gott ⟨Christus⟩ ist der einzige immer gegenwärtige Arzt, sein T ⟨die Ertragung des Leidens⟩ die einzige allzeit bereite Medizin. Hippokrates war nur ein Mensch, Aesculap aber, der Sohn Apollos, ein Gott, wenn auch von größerem Gotte ⟨Zeus⟩ niedergeschmettert, weil er den Menschen die ⟨wahre⟩ Unsterblichkeit verlieh.[7] Apollo und Aesculap als vergötterte Heilkundige der dunkeln Urzeit ziehen im «Triumph des Ruhmes»[8] in einem Zuge mit den alten Schriftstellern auf. Die Praxis, durch Schreiben das Fieber zu vergessen,[9] stützt sich auf diese Überzeugung. Doch kann er auch der Definition ⟨Diagnose⟩ der Ärzte, daß er die Nacht nicht zu überleben habe, seine Wiedergenesung entgegenhalten!

Heilkraft des Lorbeers ⟨Telesilla⟩. Tritt nun hier auch bereits «der sterbende Sokrates» — bei Cicero! — auf,[10] unter den antiken Kronzeugen für die Poesie zählt er nicht. Er vertritt weder die metrisch-poetische, noch die harmonische Heilkraft der Musik im mittelalterlich Platonischen Sinne: Nur der Sterbende weiß, ob Leben oder Tod dem Menschen heilsamer sei. Theoretisch trennt Petrarca[11] höchst unwirsch ⟨contra opinionem multorum⟩ die damals zusammenfließenden Funktionen der beiden Söhne Apolls, des physisch und psychisch kurierenden: Medicina muta ars! Was sollen ihr

Stilblüten, Hyperbaton und aenigmata poetarum? cura corporum vobis imposita est, curare animos aut movere philosophis veris atque oratoribus linquere. Der Lorbeer, der in dem symbolischen Denken dieser Zeit als Weihekranz des Apollopriesters so viel bedeutet, vermag dies beim Dichter auch im eigentlichen Sinne der heiligen, d. i. heilkräftigen Wirkung. Ja, er bedeutet dies sogar in erster Reihe, wenn wir Petrarca glauben dürfen, daß er ihn nicht um Ruhm und Ehre, sondern um Tränen, d. h. kathartischer Wirkungen willen zunächst erstrebt habe.[1]) Diese Katharsis wäre wirklich im eigentlichen Sinne als Ausscheidung, vorerst nicht im übertragenen der reinen Stimmung zu verstehen. Ihre weibliche Personifizierung in Laura wäre dann wirklich Daphne, die im Entfliehen wirksame Anregerin des Laufes der Rhythmen, die heilende «domina dominatrix» der Leidenschaft. Die «Herrschkraft» — zunächst über sich selbst — die der Lorbeer verleiht, erklärt dann die der Zeit weiterhin eigentümliche Gleichung zwischen dem Lorbeer Cäsars und Virgils, dem imperatorischen und poetischen Geiste.[2]) Die «hochgeborene» Argiverin Telesilla, in der ⟨bei Plutarch⟩[3]) Daphne schließlich selbst zur Dichterin geworden ist, ward in ärztlich unheilbarer Krankheit vom Orakel beschieden, den Musen zu dienen. «Sie erlangte nicht bloß feste Gesundheit, sondern Kraft und schließlich einen imperatorischen Geist».[4]) Erst der wieder gelesene Plato des 15. Jahrhunderts hat dieser Heilkraft der Poesie, als Aussprache seiner selbst, auch die spezifische harmonische Grundlage wieder erstattet. Jedoch auch sie blieb — im allgemeinsten Verstande der reinen mathematischen Verhältnisse — auf der extensiven, der Bildseite der Kunst. Sie rührte an die intensive, musikalische nur im mystischen Sinne der «orphischen Lyra».[5]) Sie kam der Poesie zunächst am wenigsten zugute.

Heilkraft der Fabel. Die Heilkraft der Poesie an anderen entdeckt diese Zeit der Erörterung ihrer realen, vor ihren formalen Wirkungen, zuerst an der Fabel. Boccaccio, der Novellist, bringt sie vor unmittelbar aus den Grundanschauungen seines poetischen Kreises. In diesem wird das Geschichtenerzählen selbst nicht nur als verdienstliches, Lebenswirren lösendes Werk dargestellt ⟨wie im griechischen Roman, im Orient, in den Gesta Romanorum, im Volkslied, so dem «Grafen von Rom»⟩.[6]) Sondern gradezu auch als medizinisch wirksames. Dekamerone und Pentamerone knüpfen im 14. und 17. Jahrhundert gleichermaßen daran an. Vornehmlich an Melancholischen natürlich, im Geiste der Hauptrichtung musischer Medizin, dann aber auch an Blöden, Schwerfälligen, Begriffsstutzigen bewährt sich die Heilkraft der Fabel. Boccaccio hat Humor genug, neben allerhöchsten Kurerfolgen, auch — sich selbst als ihr verpflichtet vorzustellen.

Das Recht der poetischen Studien. Es ist mehr, als nur Heilkraft, was sich die Poesie in ihrem damaligen Vorstoß gegen die Allherrschaft der Dialektik zumißt. Die stärkste Probe hierfür bietet das andere Pronunciamento dieser aggressiven poetischen Apologetik: Boccaccios «de genealogia

Deorum», auf Grund einer umfassend systematischen Neubelebung des stärksten Anstoßes der antiken Poesie, der heidnischen Götterwelt. Die beiden letzten Bücher ⟨XIV und XV⟩ beschäftigen sich ausschließlich mit dem Rechte der poetischen neben den Rechtsstudien. Hierbei wird neben der juristischen die ihr damals besonders eng verschwisterte theologische Fakultät so stark in den Streit mit hineinbezogen, daß das Buch der Stellung unter den Schutz eines Königs ⟨Hugos, Königs von Jerusalem und von Cypern⟩, sowie des Nachweises, daß die Dedikation nicht bloß fingiert sei, wohl bedürftig erscheint. Das Kapitel,[1]) in dem hier die Heilkraft der Fabeln erörtert wird, behandelt an erster Stelle den poetischen Charakter der heiligen Schrift.

Bundesgenossenschaft der Mystik. Um zu verstehen, wie ein solches Buch überhaupt wieder möglich wird, muß man sich des Wiedererwachens jenes Geistes erinnern, der zuletzt noch im Bunde mit dem künstlerischen den Zusammenbruch des antiken Heidentums hintanzuhalten versucht hat, des mystischen. Was nun freilich als spezielle christliche Mystik so nachhaltig wieder erstarkt, weicht vom Neuplatonismus etwa so weit ab, als eine Pietà von der Erörterung des Dion von Prusa über die mystische Wirkung des Phidiasschen Zeus. Und doch ist ein Grundgemeinsames, was denn auch in der Zitierung des Proclus durch Tauler[2]) deutlich wird, mit der in diesen Kreisen bald nicht mehr auffallenden Randbemerkung: «Kinder! daß ein Heide das verstund und dazu kam, und daß wir ihm so ungleich sind, das ist uns ein Laster und eine große Schande».

Poetica de Deo. Es ist die gemeinsame Überzeugung, daß man der Gottheit auf dialektischem Wege nicht nahen könne. Das Verständnis des «Einen — als eine stille schlafende göttliche unempfindliche Verständnis» ⟨nach Taulers Zitat des Proclus⟩ beginnt gerade da, wo Worte aufhören.[3]) So tritt in den Pseudo-Petrarcaschen[4]) Büchern «de vera sapientia» — auf dem Forum Romanum — dem «Orator» der «Idiota» entgegen und bekehrt ihn als Mystiker zur wahren Weisheit. Daß diese Konversion jetzt aber im humanistischen Sinne erfolgen kann, zeigt im Norden die folgenreiche Synthese von Petrarca und Ruysbroek in Gerrit de Groot. Was leitet diese neuen literarischen Lehrer der imitatio Christi? Die Lehre von der imitatio ⟨μίμησις⟩ der antiken Kunsttheorie. «Gotes Wesen, — sîne substancie» — selbst ist für Meister Eckhard sein Bekenntnis.[5]) Ist somit das, was es ausmacht, der aus seiner Sphäre heraustretenden exoterischen Begrifflichkeit entrückt, so tritt das, was in ihr zu ihm führt, das Schriftwort, wieder in seine poetischen Rechte. Die Theologie wird nach der antiken Abgrenzung der theologia poetica ⟨mythica⟩[6]) die Poetica de Deo, womit Petrarca seinen Bruder, den Karthäuser, für seine neue Wissenschaft kaptiviert,[7]) den reformatorischen streng wortgläubigen Exegeten auf diesem humanistischen Wege die «Grammatica in verbo Dei occupata».

Antike «Schriftworte» ⟨ἔπεα πτερόεντα⟩. Die antike Poesie, im

Virgil damals kanonisch ein Ergebnis des *λόγος σπερματικός* unter den Heiden, mußte unter diesem Gesichtspunkt stark gehoben werden. «Scio apud Virgilium scriptum esse» bedeutet für Petrarca[1]) «es steht geschrieben», ein heiliges Wort, das nur durch sich selbst, in seinem Zusammenhange exegetisch interpretiert werden darf. «Wenn es euch nach dem Propheten auch den Dichter Persius zu hören nicht verdrießt, hört, was der Heide seinen Priestern zuruft», auch hier nach der sakralexegetischen Methode interpretiert, «so herrlich ⟨praeclarum⟩ ist das Wort, würdig von Christus gesagt zu werden».[2]) Hinter diesem «praeclarum» und «famosum» der antiken Ansprüche steht eine neue Art Heiligkeit, die weltgemäße, nicht mehr aus der Welt herausführende, sondern in ihr orientierende, ihre Angelegenheiten so vollkommen beherrschende, daß es nunmehr heißt[8]): «Was soll ich raten, was nur sagen, als jenes Terenzische . . .»

Um die Wut der antiken Zitate, die jetzt die biblischen zu ersetzen beginnen, um einen darin aufgehenden Schriftsteller wie Montaigne zu verstehen, muß man diese ursprüngliche religiöse Seite des antiken Schriftglaubens in Betracht ziehen. Montaigne hat ja die neue Art gesellschaftlichen Blendezaubers zu einer Kunst umgebildet in Wahl, Freimut und wie spielender Anwendung der antiken Zitate. Der «liber gustuum», — denn das ist die Bedeutung der «Essays», im ital. saggio noch lebendig! — trägt nicht umsonst das ⟨Aristotelische⟩[4]) Zeichen des anbrechenden französischen Zeitalters der Kunsttheorie an der Stirn: des «goût». Allein Justus Lipsius[5]) glaubt ihn nicht genug geehrt, daß er ihn «valde ad suum gustum» fand. Er rechnete den Autor als «probus sapiens» «inter septem illos aut si quid sapientius illis septem». Das «schön, treffend, witzig, deutlich, als Beleg zu . . . usw. Gesagte», was Menschen und Zeiten nach ihren Neigungen und Stimmungen an ihnen herausfanden, genügt nicht, um das Aufkommen der Sitte selbst zu erklären. Der ästhetische, philologische, kritische kompilatorische Gesichtspunkt hätte die Brüder vom gemeinsamen Leben ihre «Rapiarien» aus antiken Schriftstellern nicht anlegen lassen.[6]) Hier zeigt die Bevorzugung Virgils, Senecas vornehmlich die leitende moraltheologische Tendenz.

So muß man denn auch die Durchsetzung der Dichtung mit antiken Worten, Witzen und Bildern, die jetzt bis zum Centonen- und Florilegienstil einreißt, noch nicht gleich als pedantische Schulrenommage und verhüllte Impotenz auffassen. Sondern wie das Bibelwort in der Hymnenpoesie — als Weihspruch — tritt jetzt das antike Wort in die weltliche Dichtung der Neuzeit ein. Die Dichtung in den Vulgärsprachen gibt davon eine stärkere Empfindung, als die neulateinische, schon bei Petrarca. Dazu kommt, daß, wie schon im Altertum selber, der lebendige Gebrauch in der Geschichte diese Sprüche gleichsam immer neu erzeugt und in neue Beziehungen setzt. Was ist mit «fuimus Troes», «*ἔσσεται ἦμαρ*», was mit «jacta est alea», dem ersten «Kaiserwort» nicht schon alles ausgedrückt worden! Die «geflügelten» werden so zu «gekrönten» Worten.

Boccaccio als mystischer Apologet der Götterfabeln und seiner poetischen Natur. Ein Boccaccio als theoretischer Herold dieser Seite der antiken Poetik wirkt zunächst widersprechend, in feierlich beiläufiger Verdammung der «immunditiae poeticae», als tief unter seinem Gegenstande, wohl auch posierend. Da aber gerade die stärksten Argumente seines Buches in Petrarcas Briefwechsel begegnen, oft mit den gleichen Worten, so dürfen wir ihn hier, wenn irgendwo, als Sprachrohr des Pater Poeseos ansehen.[1]) Der Gegenstand war für diesen in ganz anderem Sinne «kitzlich». Der Verfasser des Dekameron als mystischer Rechtfertiger der «Fabeln von den Göttern der Ehebrecher und Räuber» konnte von der Aufgabe nur profitieren. Er hat sich ihrer mit gewohnter Grazie entledigt.

Den im Gefecht stehenden heidnischen Fabeln wird gleich der poetische Apologet selber ritterlich substituiert: nicht als Maul aufreißender, tönerner Riese, sondern als winziger, aber mit treffender Schleuder versehener Hirtenknabe. Er hat nun einmal die Inklination. Was könne er für seine innige Sympathie mit den heidnischen Göttern und Königen! Ihre schlechten Streiche werden da mit schönen, ehrbaren Worten erzählt? Dieser Vorwurf trifft jeden Historiker. Wozu aber Fabeln? Nun, die sind eben auch da. Mancher könne nichts anderes, wie nur Töpfe drehen, ein anderer Statuen machen. Die unausweichliche Naturnotwendigkeit, die den Menschen zu seinem Beruf zwinge, treibe auch zum Fabulieren. Ihm z. B. habe sein Vater sie vergebens auszutreiben gesucht. Er habe ihn fünf Jahre zu einem Kaufmann in die Lehre gesteckt, bei dem er nur Zeit vertrödelt habe. Jetzt sei es für ihn zu spät umzusatteln. Man müsse ihn schon so verbrauchen, wie er einmal ist.[2])

Der Stammbaum der Götter, wurzelnd in der Erde, ragt in den Himmel ⟨Macrobius testis, aurea catena Homeri⟩. Der Gleichmut, mit dem ein solcher Tunichtgut die heiligen Schriftsteller sich beizuordnen weiß, illustriert nun diese Art der Selbsteinschätzung. Er ist nur auf dem Untergrunde einer Mystik möglich, die zwischen biblischem und heidnischem Wort keinen prinzipiellen Unterschied mehr macht, da das Höchste doch dem Worte unerreichbar bleibt. Die Wurzeln des Stammbaums der alten Götter ⟨der höchst anzüglich dem aus der Wurzel Jesse angeglichen wird⟩ reichen allerdings nach unten zum Sitze des «Erdgeists» Demogorgon ⟨des Lactanz⟩.[3]) Allein diese «lächerliche» Ursprungsfabel weggedacht, rage seine Krone ebenso in die Höhen der himmlischen Weisheit, wie der Stammbaum des wahren Gottes.[4]) Hier begegnet uns als Testis bereits jener spätantike Schriftsteller, der als Erhalter des «Somnium Scipionis» ⟨aus Ciceros Republik⟩ der Renaissance ihr eigentliches Evangelium höherer Offenbarung geschenkt hat, Macrobius.[5]) Nach ihm «brauchen die antiken Philosophen in der Welterklärung das Mythische ⟨fabulosa⟩ im «Transzendentalen» ⟨quae non sermonem tantummodo, sed cogitationem quoque humanam superant⟩: «wenn sie über die Seele, über die Mächte der Luft und des Äthers oder über die übrigen Götter reden.» Der

«höchste Sinn» ⟨anagogicus vel mysticus⟩ nimmt auch hier seine Zuflucht zu «Gleichnissen und Beispielen» ⟨similitudines et exempla⟩. Darunter aber hat auch er ⟨wie der biblische⟩ seine Vorstufe im rein allegorischen Sinn der Dichterfabeln. Die «aurea catena» des Homer verbindet Himmel und Erde. Das Irdische fand nun genugsam seine Rechnung in der allegorischen Bibel der Renaissance, den Metamorphosen des Ovid, alsbald in der Interpretation des Giovanni del Virgilio. Aber auch das Himmlische verfügt über keine andere Art der Mitteilung. Boccaccio unterscheidet vier Arten Fabeln ⟨Aesopische, allegorische, historische, zu denen nicht bloß die des Homer und Virgil, sondern auch des Plautus und Terenz zählen, und — «altvettelische» im Zugeständnis an Paulus⟩. Er weist die drei ersten mindestens auch dem heiligen Geist zu. Namentlich die zweite findet er in jedem Buche des Alten Testaments, die dritte auch, wo das Historische fehlt, in den Visionen der Propheten, die «ein gerechter Beurteiler in ihrer Einkleidung so abwägen muß, wie die Fiktionen der Poeten». Denn «was der Poet Fabel oder Fiktion nennt, heißt beim Theologen Figur».[1]) Doch wozu bedarf es vieler Worte, da ja Christus im Neuen Testament vom Fabelvortrag unter dem Namen der Parabel den ausgedehntesten Gebrauch gemacht habe. Wird man nun deshalb Christus einen «Fabelhans» nennen? Freilich ⟨fügt er bald hinzu⟩ haben ihn ja die Juden einen Verführer gescholten, wie wir die Dichter.[2])

Die Poeten sind nicht Affen der Philosophen, sondern Dolmetscher urzeitlicher Offenbarung ⟨Moses-Musaeus⟩. Wer es für Wahnsinn erklärt, unter der Hülle der Dichtung nach einem verborgenen Sinn zu suchen, offenbare nur seine Narrheit. Denn es ist Narrheit zu glauben, ein Dante, ein Petrarca haben ihr Leben und ein Studium von Tag und Nacht daran gewendet, um Verse und Fabeln zusammenzustellen.[3]) Die Poeten sind keineswegs «Affen der Philosophen».[4]) Affen in des Wortes Bedeutung, weil sie sich an die äußerlichen Gebärden halten, sind die, die da meinen, man könne die Werke der Dichter ohne Philosophie verstehen. Wer sie recht verstünde, würde entdecken, daß sie nichts unter dem Schleier der Poesie enthalten, als was mit der Philosophie nach der Meinung der Alten übereinstimmt. Gerade die religiöse Scheu, die pietas, ist es, die man jetzt ⟨mit Macrobius⟩ den heidnischen Dichtern vindiziert, die «nicht umsonst, noch des Spaßes halber ⟨non frustra, nec ut oblectent⟩ sich zu den Fabeln wenden»: Sed quia sciunt inimicam esse naturae apertam nudamque expositionem sui. «Wie die Natur den gemeinen Sinnen des Menschen ihre Einsicht durch die vielfältige Decke der Wirklichkeit entzogen hat, so wollte sie ihre Geheimnisse ⟨arcana⟩ von klugen Männern in Dichtung ⟨per fabulosa⟩ behandelt wissen. So müssen ja die Mysterien selber . . . durch Figuren . . . der Gemeinheit entrückt werden.» ⟨Macr. in somn. I c. 2.⟩ In der Erörterung, in welchem Teile der Welt die Poesie aufgeleuchtet sei,[5]) wird zu verstehen gegeben, daß Moses mit Musäus ein und dieselbe Person sei, wie er denn

⟨nach Hieronymus⟩[1]) ja den größten Teil des Pentateuchs in heroischen Versen geschrieben habe.

Antike Zitate in der Bibel. Bei der Frage, ob es ein übles Werk sei, die Dichter zu lesen,[2]) ⟨stillschweigend nach Hieronymus⟩ wird darauf hingewiesen, daß Paulus gegen die Ungläubigen die alten Dichter ins Feld führt.[3]) Er zitiere den Menander mit dem Worte: Böse Geschwätze verderben gute Sitten,[4]) den Epimenides, der «die Kreter Lügner, böse Tiere und faule Bäuche» nennt. Also ist auch der «in den dritten Himmel Entzückte» der Todsünde überführt, die Dichter gelesen, ja auswendig gelernt zu haben. «Des Paulus Schüler», der große Märtyrer Christi Dionysius der Areopagit, lehrt in seiner «himmlischen Hierarchie», die göttliche Theologie in den Fiktionen der Dichter aufsuchen. Aber das Stärkste ist wohl, daß auch in den Parabeln «des Herrn und Erlösers selbst» der «Stil der Komiker» gefunden wird.[5]) Und hat er nicht tatsächlich in den Worten zu dem hingeschmetterten Paulus «Es wird dir schwer sein gegen den Stachel zu löcken!» den Terenz zitiert?[6]) «Fern sei es von mir zu meinen, daß Christus diese Worte aus Terenz entnommen habe; allein in jedem Falle war es lange vor ihm, daß Terenz die Worte gebraucht hat. Es genügt mir für meinen Zweck, daß wenn der Herr es zugelassen hat, seine Worte auch vom Munde des Terenz vorgebracht zu wissen, unmöglich die Verse der Dichter Speise der Dämonen sein können.»

Fortschreitende Verschiebung des Urteils über Bibel und Klassiker. Boccaccios Buch leitet eine Verschiebung des mittelalterlichen Urteils über Bibel und Klassiker ein, die schließlich zur Umkehrung ward. Die «amores et flagitia» findet ein süddeutscher Domherr der nächsten Zeit, Albrecht von Eyb,[7]) nicht bloß bei den «züchtigen, ehefreundlichen» Poeten, sondern noch schlimmer ⟨vel etiam deteriora⟩ in den heiligen Büchern: Loth, Simson und Delila, David und Berseba u. a. Sind sie deshalb weniger lesenswert? Das Recht der mystischen Auslegung stehe auch den Poeten zu. Die Verschiedenheit des theologischen Standpunkts in beiden wird hier bereits völlig außer acht gelassen.

Blieben so nur zwei stilistisch grundverschiedene Schrifttümer zurück, so ist es klar, nach welcher Seite der Renaissancegeschmack bald ausschließlich neigen sollte. Daß «der heilige Geist den Stil verderbe», wird mit Polizian[8]) das Argument humanistischer Erzieher gegen die Lektüre heiliger Schriften. Mit der breiteren Kenntnis des Griechischen kommt der hebräische Barbarismus des Neuen Testaments in Verruf. Kardinal Bembo durfte es in seiner Stellung wagen, seine höfisch inhaltsleere, elegante Epistolographie auf der Folie der «Briefmonstra» ⟨epistolaccie⟩ des Paulus leuchten zu lassen.[9]) Aber selbst Luther scheute ähnliche Respektlosigkeiten[10]) nicht mehr.

Der reformierte Puritanismus des 16. und 17. Jahrhunderts erneuerte freilich auf das heftigste den Ansturm der Kirchenväter gegen die antiken Poeten. Er verlängerte so die Zeit der poetischen Apologetik in den germanischen Ländern um zwei Jahrhunderte. Er forderte so seltsame Rettungen des antiken

Theaters, wie diejenige Luthers[1]) und ⟨wohl nach dessen Muster⟩ Miltons[2]) auf Grund der «dapferen Tragoedien und fein lieblichen Comoedien» Hiob, Ruth, Tobias. Doch er rief an seinen Hauptherden, in Holland und England, auch auf unserem Gebiete so heftige Gegenwirkungen hervor, wie sie das antisemitische Antichristentum der Freidenker durchwegs kennzeichnet. Ihnen gegenüber wurden reformiert gläubige Philologen, wie schon Hugo Grotius, schließlich zu dem umgekehrten Verfahren der poetischen Apologeten der Frührenaissance gedrängt, nämlich die Poesie der Bibel auf Grund der antiken Poetik, die Autorität ihrer Schriftsteller durch «Parallelen» bei den alten Klassikern zu rechtfertigen. Diese werden dabei stark vermehrt und nach verschiedenen Seiten beleuchtet.[3]) Die neue Auffassung und «Rettung» der Bibel erfolgt auf diesem Wege. Wie im Besonderen und unter welchen erneuten Widersprüchen, kann erst ein späterer Zusammenhang zeigen.

Angriffsstellung der Poeten gegen die «ignorantia». Eine mächtige Schutzwaffe schmiedete sich der literarische und pädagogische Humanismus am mystischen Feuer des vates der antiken Poetik: gleichsam die Aegis mit einem alle Angreifer versteinernden Gorgonenhaupte. Es ist die ignorantia, das «male fatale», selbst für die mißvergnügten Beobachter seiner ausschließlich grammatisch-philologischen Bestreitung;[4]) noch um 1600 im Norden für einen Dichter wie Ben Johnson der Feind an sich, gegen den er in Shakespeare seinen «Mitkämpfer sieht».[5]) Eine andere Art der Ignoranz, als die «in rebus et verbis» muß in erster Linie hierunter verstanden worden sein. Aus Boccaccio erfährt man gleich am Anfange, daß die Unkunde vom höheren Sinne der Poesie gemeint sei, die Unfähigkeit des Lebensmaterialismus, geistiges Leben zu würdigen und zu begreifen.[6]) Bestätigt und erläutert wird diese Urauffassung der antiken Poetik von der Ignoranz durch den Bund, den sie gerade hier alsbald wieder mit der Welt der Ecloge schließt: den speluncae, vivique lacus . . . mugitusque boum mollesque sub arbore somni.[7]) Ihnen schließt Boccaccio sogar die «Behausungen der wenngleich ärmsten Arbeiter» an. Sie locken en Poeten mehr, als die Orte, wo man sich durch «Lügen-Kniffe mit den Tränen des armen Volkes bereichert».

Unter diesen stehen die Hallen der Juristen, wo man «mit dem Hammer der verkäuflichen Zunge Gold aus ihnen schlägt», obenan vor denen der «Wucherer und sonstigen Ausbeuter». Die Söhne des geistig reichen Franciscus tun sich auf das Armutsgelübde ihres uneinträglichen Berufes hauptsächlich den Juristen gegenüber viel zugute, aus deren Reihen sie sich jetzt meist herausarbeiten müssen.[8]) Dem Unverständnis dieser Positivisten der «Lebensnutzung» gilt besonders das Schandmal der «ignorantia» von seiten der «die Künste des Gewinnes verschmähenden Göttersöhne», wie bei Petrarca den Jüngern des darum von Zeus' Blitzen zerschmetterten Aeskulap.[9]) Auch bei ihnen sieht jetzt die Poesie ihre «himmlische» Aufgabe darin, wie dort zu heilen, so hier zu beschwichtigen und die Menschen bei Genügsamkeit in gutem Frieden zu er-

halten. Dabei wird die allen allzeit gemeinsame und gleich verständliche Grundlage der Poesie herausgestrichen, gegenüber den von Ort zu Ort sich stetig ändernden Bedingungen des Rechts.

Anwendung auf die Juristen. Die Juristen sind ferner die bloßen mechanischen Handlanger der Gesetzesparagraphen. Die Poeten müssen alles aus sich selbst hervorbringen. Bei Aeneas Sylvius, in seiner gleich fulminanten Erhebung der Poetik in dem noch böotischen Deutschland,[1]) schreitet diese Vergleichung gleich zu dem Erfahrungsbeweise fort, daß gerade die größten «Esel» die tüchtigsten Juristen abgeben. Um sich in alle Sachen mengen zu können, brauchen sie keine zu verstehen, wie an dem Beispiel eines in seinen Hausbau ruinös hineinpfuschenden berühmten Juristen der Zeit erwiesen wird. Die großen Fürsten und Heerführer ⟨als die Gesetzgeber⟩ haben sich daher unter den Poeten gefühlt ⟨Alexander, Augustus⟩ und nach ihrem Lorbeer gegeizt. Hier hat die «ignorantia» nun schon den Stempel des Unerlaubten.

Poetik im Range über den artes. Mit der mittelalterlichen Rangierung d. h. Ausrangierung der Poesie aus dem Kreise der artes liberales weiß schon Petrarca eine besondere Weihe zu verbinden. Sie werde unter den artes liberales nicht aufgezählt, weil sie über allen sei und sie alle umfasse. Marc. Felix Capella, der den Gegenstand poetisch behandelt habe, ist Zeuge. Auch Theologie und Philosophie seien nicht darunter. Groß ist es, in der Zahl der Großen zu sein. Aber das Größte wird bisweilen ausgenommen, wie die Fürsten aus der Zahl der Magnaten[2]). Mit den antiken Autoritäten gegen die Poesie wird man jetzt leicht fertig. Plato hätte als so großer Philosoph lieber schweigen sollen ⟨illa Platonica quae mallem tantus philosophus tacuisset⟩. Er selber war ein Dichter: der Homer unter den Philosophen. Was gegen die Poesie mit Recht vorgebracht werden könne, trifft allein das — Theater ⟨quicquid contra poetas iuste dicitur, scaenicos notat⟩. Und doch habe auch Boethius, der Gelehrte und Heilige, den Verkehr mit den «Theaterdirnen» ⟨scaenicarum meretricularum consortium⟩, wie er die Musen nennt, in seiner Schreibart niemals aufgegeben[3]). Auch die Philosophie habe sich die Angriffe eines Paulus, eines Augustinus gefallen lassen müssen, die doch selber die größten Philosophen waren.[4])

Kirchenväter für die Poeten gegen die Philosophen. Die Kirchenväter namentlich erscheinen jetzt durchweg auf der Seite der Poeten gegen die Philosophen. Als Seelenarzt ⟨medicus animorum⟩ wird Augustinus mit seiner unerstickbaren poetischen Zitierwut jetzt so für die heidnische Poesie, «die Speise der Dämonen» aufgeführt,[5]) wie früher gegen sie. Er bietet als klassischen Ort der poetischen Apologetik jenen aufklärenden Gemeinplatz[6]) Weil es bei ihm[7]) nämlich heißt, man solle es mit den Schätzen der antiken Poesie machen, wie die Israeliten mit den goldenen und silbernen Gefäßen Ägyptens, so ist jetzt überall von den «heiligen Schätzen», — den «sacrez tresors» des Altertums die Rede, die die neuen Poeten ⟨je für ihre Nation⟩

rauben mußten.[1]) Desgleichen der elegante Stilist Hieronymus, dessen strafender Stimme «Mentiris, Ciceronianus es, non Christianus» das Parere gegenübertritt: — quem mihi nunquam nocuisse, saepe etiam profuisse cognovi.)[2] Der spätere Papst unter den Heißspornen im Kampfe für die antike Poetik, Aeneas Sylvius, fügt dem die maliziöse Bemerkung hinzu: Es sei doch eigentümlich, daß ihn der Engel erst schlug, nachdem er ihn die ganze klassische Literatur hat durchstudieren lassen.[3]) Basilius' Rede «an die Jünglinge, wie sie mit Nutzen heidnische Schriftsteller lesen können» wird vollends gegen die Angriffe der Observanten zu einer Demonstration der Väter für die Poesie. Die ersten Humanisten geben sie heraus,[4]) alles führt sie im Munde.[5]) Ihr Grundgleichnis, daß man es mit den ⟨antiken⟩ Poeten machen solle, wie die Bienen mit den Blüten, die auch nur den Honig und nicht das Gift aus ihnen saugen[6]), wird zur stehenden Phrase der Poetik bei allen Völkern. Unter den antiken Gemeinplätzen, die «die Schutzschrift» in Umlauf bringt, ragte hervor: der sich nackt mit all seiner ⟨geistigen⟩ Habe ans Land rettende Schiffbrüchige ⟨Odysseus bei den Phäaken⟩[7]), der Herrscher im Reich der Töne Timotheus ⟨Alexandersfest⟩,[8]) vor allem aber der «Herkules des Sophisten»[9]) ⟨Prodikus von Chios⟩, dessen Wahl zwischen Tugend und Laster allen Künsten ein fast ebenso begehrtes Sujet geliefert hat, wie sein üppiges Gegenstück, die Schönheitswahl des Paris.

3. Latinitas.

Die poetische Reform der Gelehrtensprache. In etwas ließ die «neue Fakultät» der artes die oberen alsbald ihr Machtgefühl spüren. Kritik und Reformation beginnen mit der Sprache! «Et isti humanistae nunc vexant me cum suo novo latino», klagt der mittelalterliche «magister noster».[10]) Doch auch die modernen stimmen in diese Klage ein: Mit der Beschlagnahme durch die «Poetae» habe das mittelalterliche Latein — zwar eine Notsprache, aber doch noch eine lebende, in den Bedürfnissen des realen Verkehrs wurzelnde Sprache — definitiv ihr Leben verloren. Ihr toter, rein formaler Ersatz begnügte sich nicht mit diesem Leichentriumphe. Er erdreistete sich sogar die lebenden Nationalsprachen zu vertreiben und, wo er sie duldete, zu korrumpieren, sie mit seinem lateinischen ⟨und griechischen⟩ Leichengift anzustecken.

Todesgefahr der lateinischen Sprache. Zunächst das Absterben der infima Latinitas im Neulatein. Die Gefahr eines weniger edlen und vollständigeren Untergangs der römischen Sprache in einer allgemeinen Sprachverwirrung wird hierbei niemals in Betracht gezogen. Nicht bloß als «Widerspiel Jerusalems» und des «kretischen Labyrinths» ⟨des Minotaurus, dem die Blüte der Jugend geopfert wird⟩ war Avignon damals den Humanisten die «babylonica curia».[11]) Sondern auch als Hort der «gallischen Sprachverwirrung

Nimrods». So quittieren die neuen Lateiner den «Cahorsinischen» Kurialen die prähistorische Hypothese, ihre ‹die heidnische› Poesie habe mit Nimrod, d. h. als «idolatria» angefangen.[1]) Die damalige Gefahr des «finis Romae» in Avignon ist auch bei diesem Schicksal der lateinischen Sprache in Anschlag zu bringen. Die alte weißhaarige Matrone in der poetischen Epistel Petrarcas an Benedikt XII[2]) — nil plebeium, nil vile, sonantia verba in ore — rührt alle dadurch, daß sie in ihrem abgerissenen Aufzuge — lateinisch spricht.

Aus dieser Todesgefahr erklärt es sich, daß damals die Poetiker mit ihren hochgeschraubten Anforderungen an die Sprache durchdrangen. Nirgends zeigt sich eine Spur, daß man es als Mumifizierung empfand. Allen dünkte es zur Konservierung nötig.[3]) Die Humanisten träumten eine restauratio ad integrum.

«Elegantia». Die artes dictandi hatten sich für die Barbarismen und Soloecismen der mittelalterlichen Sprache noch auf den Usus der Horazischen Poetik[4]) berufen dürfen, quem penes arbitrium et jus et norma loquendi. Jetzt ist diese Instanz beim Grammatiker und Stilisten. Das Prinzip der Eleganz des Ciceronischen Orator,[5]) das «eliget quibus utatur» wird dem barbarischen Abusus und dem unkünstlerischen Schlendrian entgegengestellt. Gerade den Nationalsprachen ist so die ihnen besonders gemäße Tendenz zum Purismus eingeimpft worden. Sie hatten davon früher gar kein Bewußtsein. Wie hätten sie sich sonst überhaupt ausbilden können! Gegen Fremdwörter und Fremdbildungen sich kritisch, ja abweisend zu verhalten, lernten sie erst an der Hand des Selektionsprinzips, das im Begriff der Eleganz steckt. In Deutschland vertrat es zuerst ‹lateinisch!› der Aristarchus des Martin Opitz, in Frankreich der Gesetzgeber des Klassizismus Boileau.

Antikisierung der Nationalsprachen. Die «Poesia pedantesca», die ‹schon im Dekameron Boccaccios!›[6]) in ihrer Muttersprache «parla grec et latin», darf man doch nicht schlechthin als mit «Leichengift» infiziert kategorisch absperren. Was Niclas von Wyl's «translatzen» der Frührenaissanceliteratur hier verbrechen, nämlich der syntaktischen Schwerfälligkeit der deutschen Sprache durch die eleganten antiken Verkürzungen der Nebensätze abzuhelfen,[7]) das versuchen genau so in ihrer Kindheit die St. Galler Übersetzer nach Anleitung des Notker «teutonicus». Als «aber nach fünfhundert Jahren» wiederum südliches Muster ‹auch eines Schweizers, Joh. v. Müller› diese Versuche erneuerte ‹leider im überschraubten Tacitusstile›, konnten sie im «König Participium» und «König Infinitiv» bereits Zielscheibe der Kladderadatschwitze Heines werden.

Das klassische Stilmuster ‹Cicero›. Auch das «totest» Berufene daran, die Einschwörung der Eleganz auf ein klassisches Muster — sei es nun des Cicero[8]) oder des Quintilian, der an Cäsar die sermonis elegantia exemplifiziert[9]) — scheint zunächst autoritativer Notbehelf gegenüber der Anarchie moderner Ansprüche auf Muster und der daraus folgenden Stilzerrüttung. Hier waltet genau die gleiche regulative Tendenz, die den Vitruv zum Dik-

tator gegen den barockisierenden Baustil machte. Im tiefsten Grunde steckt hierin gerade sehr lebendiger italischer Nationalstolz. Gegen die «krankhafte Sucht» der nordischen Barbaren ⟨Longolius⟩, unter Italienern die undankbare Rolle des «Ciceronianers» zu spielen, erneuerte ihr humanistischer Meister die Karikatur des traurigen Atticisten aus dem Lucianischen «Lexiphanes». Für Scaliger war dies ein Schlag in das «Auge» der Göttin Latinitas.

Die Göttin Latinitas. Als solche feiert sie Valla vor seinen «Elegantien».[1]) Gleich Ceres, Liber, Minerva ist sie für ihre Gaben unter die Götter zu versetzen und mit noch höheren Lobliedern zu preisen, weil ihre Frucht den Geist und nicht bloß den Leib ernährt, weil sie die Völker zu guten Gesetzen und jeder Erkenntnis geleitet und dies nicht mit Waffengewalt, sondern mit Wohltun, Liebe und Eintracht. Dies gilt ihm im eigentlichen Sinne von dem Verhältnis der klassischen Einheitssprache zu den Nationalsprachen. Es ist kein feindliches, ausschließendes, sondern ein mütterliches, pflegendes. Die Sprachen werden, statt dadurch in ihren Rechten verkürzt zu werden, in ihrem Besitzstand erweitert. Statt zu verkümmern, gewinnen sie neuen Lebensgeschmack durch die Würze klassischen Salzes.

Internationale Herrschaft des Neulatein. Dies war wirklich die Stimmung der Völker gegen die Sprache der Poetae,[2]) bis der Puritanismus mit seiner Verwerfung der Kunst und Wissenschaft nach und nach auch Till Eulenspiegels Auffassung des «Leckein» zur nationalen Sache machte. Bis dahin war es das Ziel des literarischen Bestrebens in allen Nationen für Hoch und Niedrig, die Kirchensprache des gebildeten Geistes mit einem internationalen Publikum von Kennern.[3]) Am «odi profanum»[4]) ist sie poetisch zugrunde gegangen, als auch hier bei zunehmender Überfüllung nur jeder Dichter sich selbst las. Ursprünglich war sie die poetische Sprache der Farbe und des plastischen Bildes gegenüber dem grauen, trockenen Nebel der verblassenden mittelalterlichen Allegorie. Die Vulgärsprachen gelten den Bewerbern um den Lorbeer des Poeta nicht bloß als Winkeldialekte ohne andern Beifall als den der Gasse.[5]) Sie gerade gelten als arm, dunkel und schwerfällig. Schriftsteller, die ihre Muttersprache verlernen, wie L. B. Alberti, oder gar keine mehr besitzen, wie Erasmus, dürfen durch den babylonischen Turmbau der Völker als Meister theologischer, ja politischer Verständigung schreiten. Kein nationales Odium, wie später an einem Voltaire, haftet an ihnen. Die Rechtfertigung der Volkssprache als Dichtersprache ⟨gerade auch in Italien die Dantes⟩ muß jetzt der antiken gegenüber mit dem ihr entlehnten Begriff der Eleganz arbeiten. Ihre Überlegenheit als Sprache und das Verdienst des ⟨in so geringem Material Großes wirkenden⟩ Vulgärdichters muß sie in die Wagschale werfen, noch bei Goethe.[6]) Selbst vor der «gezierten Schablonenhaftigkeit», mit der die neue Ausdrucksweise auf die Poesie der Vulgärsprachen zunächst übertragen wird, scheint es vergleichenden Beobachtern, «als wenn viele Dichter jener Zeit sich bei der Anwendung ihres geliebten Latein viel freier gefühlt

hätten, als wenn sie in ihrer Muttersprache dichteten».[1]) In Deutschland gibt Hutten davon ein lehrreiches Beispiel. Um einen Shakespeare «in Thule» möglich zu machen, mußte die poetische Anschauungswelt der Völker jahrhundertelang im Banne der klassischen Sprache unter der Herrschaft der Poetae stehen. Man stelle sich vor, was geworden wäre, wenn das Kirchenlatein des Mittelalters ohne seine «poetische» Erneuerung als internationale Bildungssprache sich im Getümmel der unreifen Volkssprachen verloren hätte. Sie machte jenes «fünfte Element» aus, das damals als Florentiner ‹in Deutschland als «Westfalen!»›[2]) die neue Bildung, die neue Kunst überall hintrug. In dem Evangelium ihrer antiken Theorie, in den fremden Bildern der alten Mythologie, in den Formen des antiken poetischen Ausdrucks fand sie ebenso ihr gemeinsames natürliches Element, wie die Wissenschaft in der fremden alten klassischen Sprache. Erst dieses gemeinsame, allen gleich fremde, durch Bildung zu erwerbende Element schuf die «gebildete» Gesellschaft. Im Mittelalter gähnten trotz aller höfischen Vermittlung Klüfte zwischen den Nationen, die mit ihrem Fühlen und Denken jede in einem anderen Boden wurzelte. Jetzt war der Boden, ein künstlicher, eine Art Parkett geschaffen, auf dem man sich begegnen konnte.

Ausgang aller Kunsttheorie von der sprachlichen Stilistik. Nicht von Bau- und Bildwerken, sondern von der lateinischen Sprache mußte so die Kunsttheorie ausgehen. Wir werden sehen, wie nachdrücklich die Theorie der bildenden Künste sich dieses Ausgangs bewußt ist, wie sie ihre Parallelen der Philologie und ihre Grundlehren den Lehrbüchern der antiken Rhetorik entlehnt. Hier begegnen uns in der Theorie der Sprache als Kunst alsbald jene beiden Zentralbegriffe, um die die gesamte Kunsttheorie jetzt nahezu vier Jahrhunderte fast ausschließlich schwingt. Noch in Schillers Anmut und Würde finden wir sie wieder. Es ist einerseits jene formale Bedeutung der elegantia ‹neben ihrer realen als Latinitas›, die in der vollkommenen Art der «explanatio quae reddit apertam et dilucidam orationem»[3]) ihre Bewährung findet. Auf der anderen Seite ihr Komplement nach der Richtung des Schweren, Reichen und Gehaltvollen: die gravitas. In den musikalischen Vortragsbezeichnungen, grave ‹«gewichtig»› für langsames, allegro ‹eigentlich: lustig, munter› für schnelles Tempo klingen noch ihre theoretischen Grundbedeutungen nach.

Das «aptum». Es wird zunächst allgemein vorausgesetzt, daß die Eleganz ihre Aufgabe, das Komplizierte klar zu machen, auf dem nächsten und passendsten Wege, rasch und sicher, erfülle. Die nüchterne römische Grundlage des Schönen, das utilitaristische *πρέπον*, das aptum,[4]) macht sich im Bunde mit der Klarheit, der perspicuitas, in diesem Urbegriff der Renaissancekunst geltend im stärksten Gegensatz zu ihrer schließlichen Interpretation im zwecklos überladenen Barock.[5]) Das Elegante kennzeichnet den schlichten Stil, der die gewöhnliche Ausdrucksweise anwendet. Ökonomie ‹parsimoniae aptum› ist

seine Losung,[1]) Aufwand der Mittel, gar Verschwendung das Widerspiel der Eleganz. Diese, das copiosum, amplum, ist — nur bei besonderen Anlässen ⟨etwa «wenn von der Majestät des römischen Volkes die Rede ist»⟩ — dem gewichtigen Stil, dem grave dicendi genus vorbehalten, noch über dem ornatum, das die Mitte zwischen beiden hält. Cicero, dessen Orator diese Unterscheidungen wohl vornehmlich in Umlauf brachte, macht das «wie weit?» ⟨quatenus⟩ zum Hauptkriterium aller Stile. Er erinnert, daß «wenn auch jeder sein eigenes Maß hat, das Zuviel mehr schadet als das Zuwenig»: «Darin, pflegte Apelles zu sagen, sündigen auch die Maler am liebsten, daß sie nicht fühlen, was genug sei.»[2])

Führende Rolle der Rhetorik in der antiken Kunsttheorie. Um die führende — und heilsam erziehende — Bedeutung der Rhetorik in der antiken Theorie der Künste richtig zu würdigen, muß man die tiefe Vorstellung von der die menschliche Gesellschaft begründenden und erhaltenden Macht der Rede in Betracht ziehen, von der das Altertum hierbei ausging und die jetzt wieder die Geister zu beherrschen beginnt. Vorwiegend auf Grund der Einleitung zu der schlechthin ⟨nach der ad Herennium⟩ so betitelten «Rhetorik» des Cicero. Deren ausschließliches Eingehen auf die Erfindung ⟨de inventione⟩ mußte Dichter und Künstler anziehen. Ihre jugendliche Unreife hat vielleicht das Beste zu ihrem tiefen und nachhaltigen Eindruck auf die Renaissance beigetragen. Man wird aus diesem vornehmsten locus classicus des humanistischen poeta-orator über seine Kunst ⟨schon bei Petrarca, in Deutschland schon bei Albrecht von Eyb⟩[3]) erstens im künstlerischen Sinne die Identifizierung von Rhetorik und Poesie etwas verstehen lernen, im Geiste der Horazischen Poetik und der Ode[4]) an Mercur: «Beredter Enkel des Atlas ⟨als Himmelsträgers!⟩, der du die wilden Sitten der jungen Menschheit mit der Stimme geschickt bildetest und der schmucken Art der Palaestra! Ferner wird sich aus der hier überlieferten eifrigen Stellungnahme der antiken Theorie gegen den politischen Mißbrauch der Rhetorik in der Praxis eher der moralische Begriff erklären, den man damals gern mit dem Muster der Rhetorik in Dichtung und Künsten verband: daß es nämlich besonders den menschlichen Charakter bilde, das künstlerische Gewissen wecke und schärfe. Der Beistand Platos — grade in der Anklage und Abwehr sophistischer Rhetorik — trat hinzu, um diesen ethischen Einfluß zu verstärken und zu vertiefen.

Πειθώ. An diese Seite der Aufgabe der Kunst mußte die Theorie nach ihrer pädagogischen Stellung im Mittelalter[5]) anknüpfen. Sie tat es jetzt im Bewußtsein der Übermacht der künstlerischen *Πειθώ* über das trockene, rauhe Gebot der strengen Oboedientia. Tyrannische Härte wie barbarische Ungeschlachtheit ⟨tyrannici spiritus rigor, immanitas barbarica⟩ sind gleichermaßen durch sie zu brechen. Plato erweichte so den Dionys, Euripides den Archelaos von Macedonien, der Rhetor Aphthonius sogar die mit Dolchen auf ihn einstürzenden Mörder.[6]) Auch Konversionen wirkt sie jetzt, hat hartgesottene

Verbrecher, an denen alle geistlichen Waffen abprallten, zu Büßern und Heiligen gewandelt.[1]) Für die Erneuerung der geistlichen Beredsamkeit und Poesie im Zeichen des Humanismus ist diese Grundstellung seiner Kunsttheorie besonders wichtig, zumal in Frankreich, wo sie ebenso kulminierte, wie die Herrschaft dieser Theorie.

Künstlerische Begründung der rhetorischen Theorie. Doch ist auch der Anschluß an das rein Künstlerische von hier aus nicht so schwer zu gewinnen, als es den heutigen oberflächlichen «l'art pour l'art»-Verketzerern dieser, den größten und besten Teil der Kunstgeschichte beherrschenden, Theorie scheinen möchte. Welcher Aufrichtige wollte verkennen — und selbst wenn er Künstler ist, bestreiten —, daß jedem Menschenwerke, das sich als Kunstwerk gibt, ein Überredendes innewohnt? Dann vielleicht am meisten beiwohnt, wenn es beansprucht, den reinen Tat- und Naturbestand ohne jede Färbung durch die, für ihr Weltbild werbende Psyche des «Machers» wiederzugeben. Das Sokratische «Sprich, damit ich dich sehe», wäre hier leicht umzukehren in den Satz: das Sprechende im Kunstwerk ist der Künstler.

Nicht immer spricht er zum Guten, selten, und nur im hervorragenden Kunstwerk mit Erfolg, überredet er — sei es positiv durch Anfeuerung oder negativ abschreckend — zum Besseren. Stets soll er in seiner bloßen Eigenschaft als künstlerischer Redner zum Menschlichen «stimmen». Denn die künstlerische Rede erschien an sich als das Höchste im Menschlichen. «Der Mensch», so argumentiert Coluccio Salutato[2]) ⟨nach Ciceros Jugendschrift⟩, «unterscheidet sich von den übrigen Geschöpfen durch die Sprache. Es muß also der Höchste unter ihnen sein, wer sie in diesem Punkte übertrifft». Aus dieser Rhetorikertheorie der geistigen Ausdrucksfähigkeit und nicht der physischen Nachahmungsgeschicklichkeit, die in jenem Höchsten leicht den Affen zum Stammvater nehmen kann, gelang die bürgerliche Rehabilitierung des «Mechanikers» der mittleren Zeiten. Hier wird denn schon die Rede als bloßer Ausdruck der Stimmung — «secundum habitum mentis» — bedeutsam. An allen Formen des künstlerischen Ausdrucks lernt man sie an der Hand dieses Theorems aufsuchen, in erster Linie an denen des starrsten, den Säulenordnungen der Baukunst. Die enge Verbindung mit der spezialisierten Lehre vom gestus grade in der antiken Rhetorik macht diese ihre Anregungen für die Menschen bildenden Künste, Plastik und Malerei, besonders fruchtbar und zwar sichtlich auf theoretischem Wege. Bei theoretisierenden Künstlern dieser Richtung ⟨L. B. Alberti, Lionardo⟩ erheben sie sich früh zu Spekulationen und Beobachtungen über das Verhältnis der Bildungs- und Ausdrucksformen zum Grundwesen des Menschen, zur künstlerischen Physiognomik.

Nachteile der rhetorischen Kunsttheorie. Das rein Mimetische wird in einer solchen Kunsttheorie zurücktreten. Wo alles reden soll, Gesten, Mienen, ja der Habitus des Körpers selbst, wird das Unausgesprochene, Unterdrückte, Zurückgehaltene nicht so zu seinem Rechte kommen. Alles soll

bei ihr klar und voll ⟨elegans, grave⟩ zum Ausdruck gelangen, auch wo Rätsel — in sprechenden, bestimmten Symbolen! — zum Vortrag gebracht werden. Das Änigmatische ist ihr keineswegs fremd, gehört in der Form der Allegorie vielmehr zu ihrem Wesen. Allein das sich selber Dunkle, das Unbewußte oder im Zwielicht des Halbbewußtseins Stehende, das psychische Helldunkel fehlt dieser Kunst auch in ihren Correggios.

Vermischung von Poesie und Prosa. Sie zieht ferner keine deutliche Grenze zwischen Prosa und Poesie. Sie vermischt beide zu einer stets affektvollen Klarheit, einer allzeit von sich Rechenschaft gebenden Gehobenheit. Ethos und Pathos, die beiden Kardinalen der antiken Rhetorik, sind eben stets in ihr verbunden. Jenes gibt sich nie tonlos in unkünstlerischer oder wenn man so will kunstloser Nachlässigkeit, dieses nie als Selbstzweck der Ausschöpfung von Stimmungen in regellosen Akzenten, gebrochenen Tönen. Alles liegt auf einer streng normierten metrischen und dynamischen Skala. Der «zählende Gott» des pythagoreischen Platonismus ordnet die Welt der Kunst, deren Theorie er inspiriert.

Die Poesie stellt sich dieser poetischen Rhetorik nicht als etwas wesentlich Verschiedenes, aus dem Bewußten Heraustretendes dar. Sondern sie ist dasselbe wie sie: als Spiel. Das Mittelalter sah in der Leichtigkeit der Vermittlung des Geistigen — der Weisheit und des Wissens — dem Aristotelischen «leichten Lernen» ⟨ῥᾳδία μανθάνειν⟩ die Daseinsberechtigung der Poesie. Daher sie ihr die Einführung der Tironen in die Wissenschaften anvertraute. Das erhält sich noch in der Auffassung der Poesie als leichter, besonders einschmeichelnder Vermittlung der Rede an die Sinnlichkeit der Zuhörer, an Frauen, junge Leute, Kranke, Verstimmte. Die Leichtigkeit in der Bewältigung der schwierigen, systematisch-metrischen Regeln dieses Spiels rechtfertigt es vor dem Verstande, der es sonst als Unsinn ⟨dementia, insania⟩ unter sich sieht.[1]) Die höhere Auffassung der dichterischen Besessenheit, die vom Platonismus wieder eindrang, das «numine afflatur» gilt dem rhetorischen Gesamtwesen der humanistischen Poetik. Wenn es irgend der Kunst reserviert wird ⟨wie bei Raffael⟩, nimmt es stillschweigend ⟨bei Lionardo sehr laut⟩ die bildende Kunst für sich in Anspruch.

Bewußte Kunst kommt dem Theoretisieren entgegen. Das Bewußtsein des Zweckes, das offene Eingeständnis des Spieles in der Kunst — für ihre reine Vertretung in der Welt, wie alles Ehrliche, am heilsamsten, daher noch für Schiller Ausgangs- und Stützpunkt seiner Kunsttheorie[2]) — gibt freilich dem bloßen Virtuosentum Raum zur Phrase, zur Pose, zur Kulissenreißerei; wie der mimetische Verismus zur Grimasse, zur Scheinwirklichkeit, zum Panoptikum. Tieferer Anteilnahme gewährt nur jenes die Möglichkeit, das Kunstbewußtsein zur Theorie zu gestalten. Keine andere Kunst, als diese, hat daher eine höhere Theorie zu erzeugen vermocht, die über die Tradition von Handwerkskniffen und technischen Mitteln hinausging, sich mit

der Philosophie auf der einen, mit der Naturforschung auf der andern Seite verbündete, so daß sie beide von sich aus umzugestalten vermochte. Diese hat sie ⟨durch Lionardo⟩ vertieft und vergeistigt, jene ⟨in Bacon⟩ zur Empirie und Beobachtung geführt. Die Anatomie hat sie in Kindheitspflege genommen, das Experiment von blinder Goldgier emanzipiert, Maß und Zahl von Trägern musischen Geheimnisses zu Handhaben exakter Wissenschaft gemacht.

Hervorwachsen aus dem Briefe ⟨Salutato⟩. Diese bewußte und durchaus persönliche Kunst kennzeichnet ihr von der Wurzel aus[1]) theoretisches Hervorwachsen aus der Briefliteratur. Im Mittelalter vergraben in den Enzyklopädien der artes, eingebaut in die Sammlungen der exempla, zeigt die Poetik ihre Emanzipation schon äußerlich in dem eleganten selbständigen Briefe, in dem sie jetzt als Kunst und zugleich als deren Theorie auftritt, dem Urmuster für die Traktatenliteratur der Renaissance überhaupt, der «inneren Form» für ihre gesamte Dichtung.

Für dies Kunstbewußtsein, das Ineinanderfließen von Poesie und Poetik in der leidenschaftlichen Erfassung des ihnen gemeinsamen, verkannten und verstoßenen seelischen Habitus, gibt diese Literatur auf jeder ihrer Seiten das stärkste Zeugnis.

Es liegt etwas wie Ferienstimmung über den poetischen Studien des ersten Humanistengeschlechts. Mit der Wonne eines Kindes, das zu seinen Lieblingsspielen zurückkehren darf, tummelt sich Coluccio Salutato[2]) im persönlichen Besitz der Poetik. «Die Musen sind meine immerwährende Leidenschaft», schreibt er an Boccaccio, «ob nun Nachdenken oder Natur es erkläre» ⟨seu meditatio seu hoc natura perspiciat⟩. «Jetzt freue ich mich an Heldenlob und Krieg, jetzt erbost über das Menschengeschlecht enthalte ich mich kaum mit satirischen Waffen gegen die Laster loszuziehen. Jetzt möchte ich für den Beifall der komischen Bühne Stücke schreiben. Endlich welcherlei Bewegung auf mich eindringe im Labyrinth der Strudel des Menschlichen, zu ihnen ist meine allgegenwärtige, stets heilende Zuflucht. Nur «mit gehäuftem «Tode ⟨cumulata morte! sehr freie Anwendung von Aen. IV, 436⟩ will ich von diesem meinem Sinne lassen». Auch nicht der traurige Ausblick auf poetische Wirklichkeiten, wie sie Juvenals VII. Satire aus der Literaturhauptstadt entwirft — maesta paupertas atque aeris inops![3]) — vermag ihn davon abzubringen. Er will sich begnügen, auf der untersten Stufe und mit dem Alphabet ⟨als Schulmeister⟩ anfangen, wenn er nur seinem Genius leben darf.

Macht des Briefes für den neuen Geist. Der Brief ist die Form, durch die der neue Geist zur Macht gelangte. Auf ihn im Speziellen bezieht sich Luthers Wort: «die Schreiber regieren die Welt».[4]) Noch in ihrer Umbeugung zur Politik im 17. Jahrhundert zählt diese Wurzel der Renaissancepoetik zu den Grundrequisiten ihres Jüngers. Giangaleazzo in Mailand pflegte zu sagen,[5]) eine Epistel Salutatos schade ihm mehr, als tausend florentinische

Reiter. Diese Visconti fanden sehr bald das Mittel, sich in ihrem Großmeister Petrarca selber die neue Form geistiger Herrschkunst offiziös zu sichern. Wie hier die Kunst der persönlichen Stimmungsmacht bescheiden stolz auf antikem Grunde erwächst, lehrt der große «offene Brief»,[1]) mit dem Petrarca den Veroneser Condottiere Luchino für den Dienst Venedigs gegen die aufständische Insel Kreta wirbt. Nicht wolle er wie Phormio ⟨ein peripatetischer Philosoph⟩ den Hannibal über Kriegskunst belehren. Und wie weiß er ihm mit seiner antiken Poetik grade das Bedenkliche einzuträufeln, wozu ihn die Republik braucht: den Eintritt in eine schwierige Situation auf fremdem Terrain und grade das Vorgehen per fas et nefas! Nach der Niederwerfung thronte der Epistolograph neben dem Dogen auf dem Markusplatz. In dem «unabhängigen» Pietro Aretino zeigt der Epistolarismus bereits die gleichen Auswüchse, wie sein legitimer Erbe ⟨mit der ausgebildeten Druckerkunst⟩, der Journalismus. Seine Kunst, das Unzulängliche zum Ereignisse zu machen, ist in der naiven Schreiblust des Ahnen vorgebildet. Gibt es nichts zu schreiben, so solle man eben darüber schreiben, daß es nichts zu schreiben gibt.[2]) Oder man schreibt sich Novellen, wie Petrarca seinem Boccaccio die Trumpfnovelle am Schlusse[3]) des Decameron in der internationalen Sprache zurückgibt, damit diese rührende Geschichte ⟨tam dulcis historia⟩ nicht auf Italien beschränkt bleibe. Ähnlich entsteht auf Ansuchen des Korrespondenten des Aeneas Sylvius[4]) Euryalus und Lucretia, selbst schon eine Novelle in Briefen, wie denn das heroidische Muster, an und für sich humanistisch schreibseligen Charakters schon da seine Rousseausche Empfindsamkeit und zuvor in Abailard und Héloise schon seine barocke Empfindsamkeit vorausnimmt. Hier öffnet sich weiter Raum, um die Fülle der sapientia veterum auszuschütten, vor den Großen nach der Anweisung des Platonischen Theaetet: «*σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν ξυνουσίᾳ*». Als das Meisterstück dieser antiken Tyrannenbildungskunst steht in den Petrarcaschen Briefen die politische Abhandlung an seinen Musterzögling Francesco von Carrara: «über die beste Art den Staat zu leiten»[5]) ⟨durch rechte Erhaltung der Furcht!⟩. Dessen Lebensmaxime, sich über alles, was ihn treffe, zu wundern und nicht zu wundern, illustriert der Epistolograph durch das Rätsel des Heraklit: «In den gleichen Fluß steigen wir und wieder nicht in den gleichen.» An diesen Paduaner Tyrannen, «imaginibus[6]) virtutibusque ornatissimum», richtet sich auch die für die gesamte Renaissancekunst vorbildliche Bekrönung der Anekdoten-Mustersammlung nach Valerius Maximus[7]): vitarum illustrium virorum Epitome,[8]) der dann Boccaccio nach Plutarch die «berühmten Frauen» ⟨de claris mulieribus⟩ zurseite setzte. «De excellenti virtute antiquorum Romanorum in comparatione Regum modernorum» handelt ein Kapitel[9]) der humanistischen Anklage über das Sinken des von der Kirche aufgestellten Ideals: «de vita solitaria». Jetzt stampft ein Federigo di Montefeltro bei der Lektüre seines Livius den Boden vor Ungeduld, es den großen Alten gleich zu tun.[10])

Publizistische Tendenz auch der bildenden Kunst. Auch die bildende Kunst nimmt Teil an dieser Publizistik unter dem Einfluß speziell der römischen Auffassung ihres bürgerlichen Zweckes.[1]) Mit Bilderbogen von der erniedrigten Roma unter dem Hohne ihrer Provinzen haranguiert Cola Rienzi von der Mauer des Kapitols herab das «römische Volk».[2]) Mit solchen gemalten Leitartikeln ⟨Ambr. Lorenzettis⟩ predigten die Stadtväter von Siena ihren Bürgern das gute und böse Regiment.[3]) Noch Michelangelo empfand jugendlich antik genug, um mit den Bildsäulen des «Brutus» und des sich drohend erhebenden ⟨Gerichts-⟩«Tages» den Tyrannen seiner Vaterstadt den Text des Livius zu lesen.[4])

Einfluß auf die Geschichtschreibung. Die Poetik als Kunstlehre bestimmt der Bezug auf die Geschichtschreibung im Banne dieser publizistischen Rhetorik. Der alles beherrschende Einfluß des Livius wirkte nicht bloß praktisch, sondern in der Praefatio unmittelbar vor seinem bibelgleichen ersten Buche — der römischen Ur- und Königsgeschichte — auch theoretisch. Das religiös-philosophische Verständnis für die «Ausschmückung der durch unverdächtige Denkmäler nie zu belegenden Urgeschichte» großer Dinge durch «poetische Fabeln» kam dem neuen Glauben an die poetische sapientia veterum entgegen. Der stille Neid des resignierten Weltkenners zum Schluß, statt mit Klagen über den beginnenden Verfall — die damals historisch bis zum Überdruß abgedroschene Rubrik der «declinatio imperii» — lieber «nach Weise der Dichter» mit der invocatio guter Götter anfangen zu dürfen, traf die in Wiedergeburtsideen poetisch schwelgende Zeit. «Denn das ist vornehmlich in der Erkenntnis der Dinge heilsam und fruchtbringend, jedes Beispiels Zeugnisse in berühmten Denkmälern anzuschauen, daraus die Richtschnur zu ziehen für dich und deinen Staat, was nachzuahmen, was zu vermeiden.»

Anklagen gegen sie. Die darauf begründete, antikisierende Geschichtschreibung steht in schlechtem Rufe, zumal in Deutschland, trotz ihres ursprünglichen Engagements für den «sponsus Romae»,[5]) den deutschen Kaiser des ältesten humanistischen Kreises. Das Einflechten Livianischer Reden, Ciceronianischer Phrasen und Caesarischer großer Worte in gleichmäßiger Wiederholung «verdrängt jetzt die individuelle und lokale Farbe» der alten Chroniken mit ihren tausend Einzelzügen, «das Interesse am vollen wirklichen Hergang». Man fand den Vorzug des Livius darin, daß «er eine trockene und blutlose Tradition in Anmut und Fülle verwandelt habe.» Die Historie sollte jetzt durch die Stilmittel der antiken Poesie auf den Leser einwirken, «aufregend, reizend, erschütternd».[6])

Berechtigung der humanistischen Geschichtschreibung. Gleichwohl ist die Geschichtschreibung in diesem rhetorischen Gewande über die mittelalterliche bunte Weltchronik — von der Schöpfung bis zu tausendjährigem Reich und Erwartung des jüngsten Gerichts — hinausgewachsen, hat bei dieser eingestanden poetischen Methode die zweifelhaften Annalen

anschwellend kritikloser Tradition berichtigen gelernt. Die bunte Märchen- und Fabelwelt, die immer unter dem herkömmlichen veristischen Protest gegen die poetische Lüge in der niedersächsischen, der Kaiserchronik, bei Gottfried von Viterbo die Geschichte völlig zur Sage zu machen drohte, haben die «Poetae» aus ihr zu verdrängen begonnen. Schon ihr Vater Petrarca beteiligte sich daran, indem er ‹gegen Karl IV.› die Legende der Privilegien Roms an Österreich ‹durch Cäsar und Nero› zerstörte.[1]) Daß sie mit Livianischen Reden die leeren Seiten einer nie ganz gesicherten historischen Überlieferung ausfüllten, war immer noch historischer, als die gehäuften Visionen und Wunder der damaligen Dominikaner,[2]) die schon wie Erdichtungen wirkenden romantischen Fabeln der Martinen.[3]) Nicht bloß das gegenteilige Interesse der «Poetae» hat ihren Blick dafür geschärft und ihre «negative Kritik» begründet. Auch positiv hat das Livianische Muster bei den Humanisten dazu beigetragen, die passive Hinnahme des göttlichen Willens in der Weltgeschichte durch aktive Erkenntnis des menschlichen Geschehens n ihr zu ergänzen. Was wahr ist in dem blendenden Worte von der damaligen Auffassung des «Staates als Kunstwerk»,[4]) geht auf des Livius Geschichtstheorie von dem Erwachsen der Staaten «aus dem Leben, den Sitten, den Männern und ihrer Kunst daheim und im Felde»: per quos viros quibusque artibus, domi militiaeque et partum et auctum imperium sit.[5]) Man sah in diesen Reden die unmittelbarsten Zeugnisse jener rein persönlichen Kunst der Staatengründung und -erweiterung. Man lernte selber die antiken Autoren als Quellen im pragmatisch-rhetorischen Interesse benutzen und gelangte so zur kritischen Geschichtsforschung seines Staates und zur historischen Rechenschaft von seiner Politik. Der Vater dieser speziellen humanistischen Historik ‹der man den Sinn für das Gegenwärtige hat absprechen wollen›[6]) ist Lionardo Bruni, der extrem Moderne im Streite der Nationalsprache mit dem Neulatein.[7]) Die letzten Folgerungen ihrer politischen Theorie zog — wiederum auf dem Grunde des Titus Livius — kein anderer als Machiavell.[8])

Rückwirkung der humanistischen Historik auf die Poesie. Vielmehr geriet die Poesie damals in das Fahrwasser dieser Livianischen Historik. Beim Fortbestehen der Jongleurvorstellung vom Theater, auf das alle Angriffe der Kirchenväter gegen die Poesie abgewälzt wurden,[9]) schien es ganz natürlich, die Tragödie als eine Staatsaktion in Reden zu begreifen. Mussato bearbeitete so als tragischer Historiker seinen Ezzelin.[10]) Petrarca nennt Euripides neben Homer[11]) als Epiker,[12]) wie er die Tragödie unmittelbar zum Panegyricus stellt, den die Tüchtigkeit, wie jene der Tod des Giacomo von Carrara fordere.[13]) Noch nach halbhundertjähriger Erörterung der Grenzen zwischen Poesie und Historie an der Hand des neuerstandenen Poetikers Aristoteles finden wir diesen Renaissancebegriff der dramatischen «Historie» bei Shakespeare. Ihre Einwirkung äußert sich vorerst nur in der unsicheren Ab-

grenzung grade der antiken ⟨!⟩, und in der Betitelung der beiden hochdramatischen Richard-Historien als «Tragödien».

Poetik der «Africa». Unter dem Eindruck der antiken Apokalypse des Traumes Scipios konzipierte Petrarca sein halbreligiöses Muster-Epos auf den Sieger bei Zama, den nationalen Befreier und Heiland der Livianischen Historik. Und es ward in ihrem Sinne zum rhetorisch-dramatischen Panegyricus. In den je zweihundert Verse langen Reden Scipios und Hannibals vor Zama, unmittelbar aus Livius, sollte das Werk ⟨im 7. Buche⟩ gipfeln.[1]) Das stolze Geschenk der wieder zurückgerufenen Musen an die erneuerte Zeit verläuft aber nach dem Tode des repräsentativen Empfängers, Königs Robert von Neapel, im Gespräch zwischen Scipio und Ennius in eine dialogisierte Poetik über das Epos ⟨9. Buch⟩. Der von Ennius prophetisch im Geiste geschaute Franciscus löst die Aufgabe, die Scipio ihm stellt: «zu vollführen, was den Dichtern ⟨vor den Historikern⟩ erlaubt ist, ruhmvoller Tat feste Grenzen zur Anschauung zu bringen.»[2]) Diese Begrenzung erscheint, wenn auch von «einem Körper gleichsam» die Rede ist, in den der Dichter «Großtaten und Helden» ⟨grandia facta . . . Scipiadamque⟩ zu zwingen habe, wie man sieht, lediglich historisch biographisch. Hat die Poetik die Chronik zur Geschichte werden lassen, so droht ihr hier von dieser der Rückfall in die poetische Chronik, deren historischen Charakter ⟨historicos titulos⟩ sie zu wahren, der sie aber autoritativ ihre von Livius beneideten Vorteile, Ursprungs- und Zukunftskunde ⟨avorum ab origine sortes⟩ zuzufügen hatte.[3]) Die Prophetie nimmt einen breiten Raum ein. Im somnium Scipionis, am Anfang, muß der in Spanien gefallene Vater dem Scipio die Geschichte bis zum Weltreich des Augustus vorhersagen ⟨der von den Scipionen abstammt, wie Christus von David⟩ und darüber hinaus die Zerstörung Jerusalems mit der «inclita religio, qua populi poterunt peccata mereri». Ein ⟨ausgefallenes⟩ somnium Ennii sollte wohl das literarhistorische Pendant liefern bis zu dem Lorbeerkranz windenden «juvenis sera de gente nepotum» . . . «Francisco cui nomen erit».

Einfluß Lucans. Das Muster des streng historischen Epikers Lucan, schon im Mittelalter[4]) und bei Dante das Virgilsche nach dieser Richtung ergänzend, wird jetzt für die Poeten das, was Livius für die Historiker. Schon Salutato, der kritische Poetiker der Frührenaissance fürchtet, daß sich Petrarca das Konzept der Africa durch Lucan verrücken lassen könne: «Viele meinen, sagt er in einer ⟨300 Hexameter⟩ langen poetischen Epistel[5]) daß Du die historische Folge in der Weise Lucans beobachten werdest, nichts erdichten, Dich nur an das Tatsächliche halten, keine verhüllten Bilder heiliger Poesie ausmalen oder sonstige Spiele des ruhmreichen Parnasses zulassen werdest.» In der Tat ersetzen im Rate des schon christlich abstrakten «Göttervaters» zwei nüchterne Personifikationen Carthago und Roma die streitenden Göttinnen Juno und Venus. Sich ganz auf poetischen Standpunkt zu stellen, kann auch Salutato

noch nicht raten: Medius tutissimus ibis. In jener Frühzeit verrät meines Wissens allein Filelfo[1]) — an der Hand seines Homer — soviel Einsicht, freilich noch gegen die Poeten, die Ansprüche an sie als Historiker rundweg zurückzuweisen. Sie verhalten sich zu den Historikern, wie bloße Reden, die weiter keine Folge haben, zu wirklichen Taten. Was sie vorbringen, brauche daher nicht wahr zu sein. Es genüge, wenn es nur wahrscheinlich klinge.

> Te multi hystorie seriem servare canendo
> Lucani de more putant; nil fingere, rerum
> Certa sequi non clausa sacre figmenta poesis
> Pingere vel celebris Parnassi admittere ludos . . .[2])

Hier hilft noch die geistliche Verachtung des historischen Wortsinns die Ansprüche der Geschichte einschränken, dort die veristische Geringschätzung des poetischen Spieles sie gar ausschließlich machen. Medius tutissimus ibis! Damit beruhigt man den Dichter und sein kritisches Gewissen. Der Poetiker im Philosophen des *μέσον*, der hier energisch die Rechte des Dichters vor dem Historiker wahrt, ist immer noch nicht entdeckt.

4. Amores: Lusus.

Klassische Romantheorie. Das epische Muster der Renaissance verhalf der Romanepisode darin, der Sophonisbe — gleichfalls nach Livius mit der epischen Autorität der Virgilschen Dido eingeführt — zu ihrer für das klassizistische Theater (!) prototypischen Bedeutung (in Italien durch Trissino, in Frankreich durch Mairet). Wer im Roman «die Wiedergeburt des Epos»[3]) sieht, möge daraus entnehmen, daß mindestens der Versuch, ihn zur klassischen Sphäre zu heben, alsbald auf das Theater führt. An so bezeichnender, wie übersehener Stelle, nämlich im Nachwort zu seiner Übersetzung der «Griseldis»,[4]) erklärt sich der klassische Vater der modernen Poesie über sein Verhältnis zu ihrer erotischen «Mythologie». Das «Mythologische» darin trifft nach der Meinung des realistischen Skeptikers in diesem Punkte den Heroismus der Frau (de oboedientia ac fide uxoria mythologia). Die Griseldis ist das romantisch ausharrend gekrönte Gegenstück zu der klassisch tragischen Sophonisbe, die stoisch ergeben «haud mota fronte» das ihr vom erwachten männlichen Pflichtbewußtsein des Gatten zugesandte Gift trinkt. Nach der exemplarischen Grundbedeutung der Poesie kann dies kaum nachahmliche Muster für moderne Frauen (matronas nostri temporis) nicht in Betracht kommen. Darum gibt er es lateinisch (alio stilo), damit wenigstens die Männer daraus — nach dem Geheimsinn der Poesie — aufgemuntert würden zur Ergebung der Seele in den Willen Gottes. Die spätere positive Romanpoetik

hoher Kleriker zog aus dieser Anleitung zum sensus mysticus in dieser Sphäre ihr Grundrecht, mit Berufung auf die praktische Approbation durch den «Bischof von Tricca» Heliodor. Der «Schlüsselroman» ⟨Barclai's Argenis⟩ hat hier seinen geistlichen Rückhalt.[1]) Die frühere negative Romanlehre, wie sie beim jungen Aeneas Sylvius vor seiner ⟨im Motiv ähnlichen⟩ Novelle auftritt, befolgt den Leitsatz des Laurasängers im trionfo d'amore, vor dem Tränenlohne des «signor crudele» ⟨Amor⟩ an lebendigen Beispielen zu warnen.[2])

Antike Haltung der Novelle. Selbst hier mußte das Altertum der Poesie den Anschluß an die Geschichte noch offen halten. Bei der gerührten Diskussion,[3]) ob so etwas als historia oder als fabula aufzufassen sei, erklärt ein Kritikus, daß auch er seine Tränen nur zurückhalten konnte, weil er alles für erdichtet halte ⟨. . . nisi quod omnia ficta credidi et credo⟩. Petrarca erwidert nichts, um «das Gespräch von Scherz und festlicher Anmut ⟨festa dulcedine⟩ nicht zu bitterer Meinungsverschiedenheit zu lenken». Allein die Antwort lag nahe ⟨prona⟩. Man könne nicht alles mit eignem Maße messen: Vieles, was der Menge unmöglich dünkt, war und ist noch leicht ⟨facilia⟩, wenn man auf das Altertum hinblickt. Wer würde seine Curius . . . und Codrus . . . oder da von der Frau die Rede, seine Portia, Hipsicratea, Alcestis und ihresgleichen nicht für erdichtete Fabeln halten? Und doch sind es wahre Geschichten. Man sieht, im Titel «Roman» liegt nicht bloß der Verbal-, sondern auch der Realbegriff des — römischen! — Altertums: «gesta Romanorum». Die «neue Erzählung einer auffallenden tatsächlichen Begebenheit» — das besagt der historisierende Titel «novella» ⟨*ἀνέκδοτον*⟩ jetzt für «fabula» — will immer wieder belegen, daß Taten, die des Ruhmes bei den Alten sicher gewesen wären, auch bei uns vorkommen. So überträgt Boccaccio in seiner berühmten Novelle vom Falken Plutarchs antikes Charakterwort des Themistokles[4]) von den Freiern seiner Tochter ⟨er suche lieber einen Mann, der Geld, als Geld, das einen Mann braucht⟩ auf eine Frau und modernen erotischen Heroismus. Petrarca erneuerte den Valerius Maximus — mit seiner Methode der pragmatisch-moralischen Registrierung seiner exempla schon das Vorbild des Mittelalters — in seinen denkwürdigen Taten ⟨rerum memorandarum libri IV⟩.[5]) Er beginnt mit dem Helden seines Epos, Scipio dem Älteren, als Beispiel großherziger Muße. Aber er fügt den Auswärtigen des Römers ⟨externi⟩ auch noch Moderne ⟨recentiores⟩ hinzu, darunter auch seinen sonst verpönten Rivalen Dante.[6]) Wie weit über das rein Stilistische hinaus dieses Tatsächlichkeitsgewissen geht, kann die heutige Kunstforschung belegen, die jetzt in Künstlernovellen Boccaccios ⟨von Buffalmacco u. a.⟩ bestimmte Persönlichkeiten entdeckt, die bislang als novellistisch erfunden galten.[7]) Selbst die ideale Liebesnovelle des Enea Sylvia von «Euryalus und Lucretia» enthält eine wahre Liebesgeschichte zwischen dem Kanzler Kaspar Schlick und einer schönen Seneserin.[8]) Der junge Piccolomini hat sie von seinen österreichischen Kanzleigenossen gehört. Wie sichert noch Bandello in den Zuschriften vor

jeder auch der kleinsten seiner zahlreichen Novellen ihren sachlichen und persönlichen Beziehungskreis, indem er in ihren illustren Widmungsträgern zugleich die Zeugen der Geschichten aufruft.[1])

Arcadia. Auch hier flüchtet sich die poetische Wirklichkeit, in die Enge getrieben, früh zu ihren Bundesgenossen gegen die «Ignoranz» der städtischen Banausen und Philister: zur ländlichen Einfalt und urzeitlichen Sitte auf dem Hintergrunde des prähistorischen Altertums. Boccaccios ländlicher Decamerone, das «Ameto» schmückt sich schon mit dem altgriechischen Namen ⟨aus Hesiod⟩ und mit dem Hintergrund der Nymphenwelt. «Die Behausung des halbtierischen Waldgotts» ⟨Faunus — aus Ovids Fasten⟩ führte zuerst den jungen Sannazaro[2]) an den klassischen Ort des goldenen Poetenzeitalters, Arcadia, zugleich den Zeugen für den Treubund «wahrhaftiger Liebender». Als bäuerlicher Naturdichter tritt er auf, «Androgeumque Opicumque et rustica sacra secutus». Nach eigenen sentimentalen Jugendeindrücken im Picenum bekennt er, die Hirtenflöte moduliert zu haben; wie seine Herkunft von der Neapolitanischen Golfküste ihn zu dem viel diskutierten Wagnis führte ⟨nach griechischem Muster⟩, Fischer in die bäuerlich umhegten Bezirke der lateinischen Idylle einzulassen.[3]) Das griechische Urland der Poetik wurde, wie wir sehen werden, das Neuland der Barockpoesie in Roman und — Oper. An das hier ⟨bei Pausanias⟩ aufgetriebene tatsächliche Musterbild eines «treuen Schäfers» knüpft diese an.[4]) Es flüchtet sich schließlich in die Musik.

Facetiae. Nicht bloß die facta, auch die antiken «dicta memorabilia» ⟨im Titel des Valerius Maximus⟩ machen Schule in der Novelle. Ja, beim ersten Wiedererwachen antiker Poetik scheinen sie in ihr den Begriff der «comoedia» vertreten zu wollen, gegenüber den «schändlichen Verbrechen» ⟨pudibunda et scelerata⟩, die in «gravi stilo» beschrieben, die «tragoedia» ausmachen.[5]) So ist die «gallica vox, leta, jocunda, novella faceta», die Johannes Anglicus als Beispiel für seinen geschmückten ⟨ornatius⟩ Komödienstil anführt,[6]) wobei ein prologischer Monolog und die Vorführung des Witzwortes selbst im Colloquium das antike dramatische Muster wirksam zeigt. Es soll erinnern, daß man auch in niedrigen Materien sich nicht «zu sehr wegwerfen solle» «ohne jenen Stil, der in den ⟨antiken⟩ Komödien zu beachten ist». Bezeichnend sind die offenbar neuen Worte im Text durch «nova» und «curialis» glossiert. Also eine ⟨pikante⟩ Neuigkeit auf feine ⟨höfische⟩ Weise vorzubringen, macht den «facetus». So, als den neuen Vertreter der ritterlichen Hofzucht faßt ihn im Deutschland des 15. Jahrhunderts Heinrich von Lauffenberg.[7]) Die antiken Bezüge — Ciceros auf Aristophanes, der Komiker auf den «facetus vir», ja die «faceta meretrix» lassen die Pikanterie in dem Maße vorschlagen, in dem die «Facetie» durch Poggio «über die Welt ausgegossen» ⟨wie er selber gegen Valla[8]) prahlt⟩ und in ihr berufen ist. Petrarca, der ein Kapitel[9]) seiner res memorandae doch auch «de dicacitate sive facetiis» handeln läßt, will für diese «geschmackvollste

Würze» ⟨sapidissimum condimentum⟩ unserer Gespräche noch den allgemeinen Namen «Witze» ⟨sales⟩ einführen oder «wie bei Cicero» apophthegmata ⟨«doch geheime und stillschweigende»!⟩ oder ganz griechisch scommata, wofür wir kein Wort haben, wenn nicht mit Macrobius: «etwas Beißendes in Figur listig und urban verdeckt».[1]) Hutten braucht dafür im Deutschen wirklich das Wort «scompen» ⟨σκῶμμα⟩.[2]) Poggio stellt die «gepfefferte» Anekdote bereits in den für solche Geister bequemen und einträglichen Dienst des Lucianischen Spottkampfes «contra hypocritas», übrigens auch schon als Spezialität politischer Witzjournalistik gegen seine Feinde bei Papst Eugen IV, die Observanten. Er hält die darauf verwendete «Arbeit» nicht für «unehrbar». Solche Schriftstellerei, der man ihre Geringfügigkeit ⟨eloquentiae tenuitas⟩ vorwerfe, erfordert einen «besonders zierlichen Stil» und «eine ziemliche Eloquenz», um lateinisch «nicht absurd» herauszukommen.[3]) Erasmus verbindet mit der gleichen Theorie — in den colloquia familiaria — bereits den pädagogischen Zweck eines Stilmusters für die alltägliche Ausdrucksweise. Bei Poggio tritt sie noch ausschließlich künstlerisch auf. Manches müsse im Tone der ursprünglichen Erzähler wiedergegeben werden.[4]) Gestrenge Kritiker, die das nicht einsehen, sollen es lieber nicht lesen. Er beruft sich gegen sie auf Lucilius, der auch lieber von einem verständnisvollen Stadtpublikum, wie die Tarentiner und Cosentiner, gelesen werden wollte ⟨als von Scipio und Persius⟩.[5])

Ihre hygienische Wirkung. Die witzige Unverblümtheit der Ausdrucksweise in der «curialen» Sphäre des «facetus» gewinnt, wenn man sie mit den übelduftenden Blümchen des mittelalterlichen Hofnarren ⟨Kalenberger⟩, des späteren Eulenspiegels und schließlich dem «équivoque» vergleicht, das der pseudoplatonische *εὐφυής* zur Pest der Barockunterhaltung machte.[6]) Wenn belletristische Ärzte wie Boileau sie nur mit dem Schwefel galanter «bienséance» ausräuchern zu können glaubten, war man in den Jahrhunderten der neu erweckten Antike von der geisthygienischen Bedeutung der «naturalia non turpia» überzeugt. Ein Haupttrumpf des fazeten Witzes ist es, Situationen vorzuführen, in denen das naiv Natürliche über falsche Konvention und lasterhafte Prüderie den geistigen und moralischen Sieg davonträgt. Das Gesunde des antiken Einflusses wäre hierin zu suchen. Der antike Morallehrer des Mittelalters, der Dionysius Cato, der das Horazische «dulce est desipere in loco» in ein kategorisches «insipiens esto» in diesem Sinne wandelt, wurde jetzt in solchem Geiste interpretiert: «Wenn der stet ernstlich fantasiert, ein schwer Geblüt es ihm gebiert. Dagegen aber wo mit Freud der müd mensch tut sich ergetzen . . . ein leicht Gemüt gebiert das ihm.»[7]) Auch Poggio rechtfertigt seine Fazetien «philosophisch» mit der erholenden und erheiternden Wirkung auf den durch Gedanken und Sorgen niedergedrückten Geist.[8]) Die medizinischen Belletristen platonischer wie aristotelischer Observanz, Mars. Ficino wie Niphus,[9]) kamen überein, diese in den erhebenden, jene in den kathartischen Wirkungen der Heiterkeit: «Darumb alle arzet

rathen, so man an dem tisch hat beraten . . . so sol das mal gewürzet sein mit lecherlich bossen, schimpfred.»[1]) Die Hygieniker des «Wendunmuths» im deutschen 16. Jahrhundert möchten dem Schwank der antiken Sphäre seiner Kürze und Deutlichkeit halber beide genannte Bestimmungen zusprechen.[2]) Heraklit und die finsteren Stoiker haben gelacht. «Mit Bahre und Totenklage» nimmt es das Lachen der Dunkelmännerbriefe auf.[3]) Mit großer Genugtuung auf diese Deutlichkeit in gradezu apothekarischer Verwendung ungeheuerlicher Dosen wird es von dem medizinischen Mönch Rabelais den buveurs tres-illustres et verolez tres-precieux seines Jahrhunderts der Schlemm- und Lustseuche verabreicht. Es interessiert, die physiologisch-substantielle Wendung der Platonischen *ὑπόνοια* hierbei zu beobachten. Schon die Dunkelmännerbriefe[4]) erreichen die Höhe ihres Witzes, wenn frater «Dollenkopf» seinem Magister die griechische Mythologie spiritualiter deutet und die Metamorphosen des Ovid nach dem magister angelicus Thomas von Walleys erklärt. Rabelais deutet nach unten: «corporaliter». Seine Apothekerbüchsen vergleicht er den Sokratischen Silensköpfen des Platonischen Gastmahls. Aber an die Homerischen Allegorien, die «Plutarch, Heraklides Ponticus, Eustathius, Phornutus[5]) aus ihm kalefretiert» haben und die «Politian ihnen entwendet», glaubt er nicht. Auch nicht an die evangelischen Sakramente in den Metamorphosen des Ovid, die ein frère Lubin, vrai croquelardon, sich zu beweisen abmüht, wenn er zufällig auf solche Narren trifft wie er selbst. Welch ein philosophisches Tier ist der Hund aus dem zweiten Buche von Platons Republik, der mit solcher Begier an einem Markknochen nagt, weil er nach Galen III facult. nat. et XI de usu partium darin den vollkommen ausgearbeiteten Nahrungssaft der Natur studiert! Diese Pythagoräische Symbolik treffe zu auf seine Lektüre, die die tiefsten Mysterien des religiösen, politischen und ökonomischen Lebens enthüllt. Denn zur Komposition dieses seines hochherrlichen Buches habe er nicht mehr und keine andre Zeit verwendet, als er zu seiner körperlichen Erneuung brauchte, nämlich die des Essens und Trinkens! Sein *εὐφυής* heißt Panurg.[6])

> Voyant le dueil qui vous mine et consomme
> Mieulx est de ris que de larmes escripre
> Pource que rire est le propre de l'homme.[7])

Seine Dionysische Religion der «heiligen Flasche» findet freilich ihre starke Einschränkung in den ‹von ihrem Lapithischen Hochzeitsskandal als «Völler» allegorisierten› Centauren[8]) im Sachsen der Huttenschen «Anschauenden».[9])

Einschränkung des Witzes durch seine antike Theorie. Den Kultus des Gelächters einzuschränken, an dem zumal diese Zeit krankte und zu Grunde ging, bemühte man sich schon vor Anbruch ihres Finales, in das der französische Mönch sein gelles Lachen mischte. Noch auf dem Boden des Altertums! Die systematische Theorie und Kritik des Witzes bei Cicero[10])

und Quintilian[1]) benutzten schon Jovian Pontan und Graf Castiglione ⟨um 1500⟩ zu eindringlichen Erörterungen über die individuellen, gesellschaftlichen und nationalen Voraussetzungen, Grundlagen ⟨Kontrastwirkung⟩, Arten, Ab- und Unarten des Witzes. Pontan hat noch streng antik den Redner ⟨Schriftsteller⟩,[2]) Castiglione bereits den von ihm erzogenen Kavalier ⟨cortegiano⟩ im Auge. Zu dessen vornehmsten Eigenschaften wird neben Künsten, Galanterie und Politik[3]) der Witz — durch das ganze zweite Buch — abgehandelt. Daß der Witz unpassend, für den Getroffenen grausam — der Experimentalwitz faceten Übermutes zeigt es ansteigend im 15./16. Jahrhundert — für den Treffer schließlich abträglich, ja gefährlich werden könne, lehrt antike Urbanität besser und deutlicher, als finstere Bekreuzung vor der Bank der Spötter. Gleichwohl hat nur solche den «Sorgen- und Kummermännern» ⟨«Curiones et Aculeones»⟩[4]) der puritanischen Reaktion genug getan. Der urbane Witz wurde aristokratisches, bald absolutistisches Reservat der neuen Cyrus, Alexander und Augustus. Dem großen Publikum ersetzt ihn Eulenspiegel im Chorrock, im Zahndoktor- und ⟨amtlich vereinigt!⟩ Hanswurstthut.[5])

Stellung der Erotik. Die Erotik scheint damals in dieser Sphäre des Witzes, der Laune und der schlüpfrigen Phantasie aufzugehen. Es bezeichnet die antikisierende Poetik dabei, daß weit weniger das Schlüpfrige als das Wirkliche dabei in Abrede gestellt wurde. Für das erste lebte man in der spätantiken Vorstellung, die wir sogar bei den in ihr dichtenden ersten christlichen Bischöfen, wie Ennodius,[6]) antreffen: daß etwas Schlüpfrigkeit nun einmal zur Poesie, zumal des Epigramms — das immer mehr zum Vertreter der Erotik in dieser Sphäre wird — gehöre. Man berief sich auf des Martial «Lasciva est nobis pagina, vita proba»[7]) und tröstete sich mit dem allerhöchsten Leumundszeugnis, das Augustus für Horaz[8]) und der «divus Hadrianus» für seinen «Freund Voconius» ausstellte in dem Epitaph: Lascivus versu, mente pudicus eras.[9]) . . . Dagegen schützt Celtis bei seinen Amores sein Horoskop im Zeichen der Venus vor.[10]) Er will damit «vor Ausschweifungen» warnen. Opitz rät wie die Bienen nur den Honig aus den Blüten zu saugen.[11]) Ob nun die Phantasiespiele des Hermaphroditus — lusus ingenii, wie man sie nannte — dadurch unschuldiger oder in heutiger diätetischer Rücksicht gesünder wurden, daß die «alten Ewigkeitsmänner» sie «ohne Schaden» getrieben, leuchtete selbst einem Poggio nicht ein.[12]) Auch hier wurde die «Ignoranz» des «bauchdienenden» Pöbels den gelehrten und alten Poeten gegenübergestellt, die damit ein «ehrbares Leben» verbunden haben. «Doctis irreprehensus ero.»[13]) Tatsächlich haben verantwortungsvolle Institutoren der Staats- und Schulleitung, der alte Cosimo[14]) — hier «pater patriae» aller Orten! — und der zwölffache Familienvater Guarino[15]) die Sonne ihrer Nachsicht auf diese in lustigen Farben spielenden Laken zurückfallen lassen: «Wird man Apelles, Fabius pictor ⟨!⟩ etc. minder loben, weil sie auch die Pudenda gemalt haben? Wenn sie Würmer und andere ekelhafte Tiere dar-

gestellt haben, soll man die Kunst und des Künstlers Geschicklichkeit nicht bewundern? Ich lobe den mitten im Bordell buhlenden Vers . . .»

Gewiß mochte das «frohe Bewußtsein», düstere Pedanten geärgert oder gar zum Lachen und einen der sich orphisch spreizenden Hippolyte zu Falle gebracht zu haben, die Anstifter der priapischen Plage bei den damaligen Beobachtern der Kehrseiten Platonischer Erotik freisprechen. Noch im 16. Jahrhundert tut sich Johannes Everard[1]) viel darauf zu gut, daß er wenigstens mit seinen lateinischen Versen armen Schuljungen nicht beschwerlich fallen werde. Guarino mag recht haben, daß diesen der heilige Hieronymus schon gefährlich werden könnte.[2]) Die Martyrien der Keuschheit, auf die er bei dem Kirchenvater hinweist, haben später wirklich hier als Surrogate dienen müssen ‹so gleich, und auffallend, dem jungen Wieland!›

Pädagogische Erotik. Von den Poetikern des «Parthenius» unter den Dichtern des Altertums scheint die Zuträglichkeit dieser Sphäre schon damals in Zweifel gezogen worden zu sein. Der Bischof Vida beschwört von dem «unerprobten Jünglingsalter» diese «scharfen Reize fernzuhalten», bis «die Reife das Joch, die Fackel und den Zorn des grausamen Cupido ertragen» gelernt hat.[3]) Auch Virgil lasse den Vorhang ‹der Gewitterwolken› fallen, sobald er Dido und den Trojanerfürsten in die Höhle geführt hat: Pudor ulterius nihil addere curet.[4]) Es bezeichnet den Poetiker der Hochrenaissance hierbei, daß er nicht den asketischen sondern den ästhetischen Grund der Abstumpfung gegen die Poesie durch das verdeckte Feuer Amors dagegen geltend macht[5]):

> Saepe enim tectos inmitis in ossibus ignes
> Versat amor . . .
> Nec miserum patitur vatum meminisse, nec nudae
> Castaliae . . .
> Ante oculos simulachra volant noctesque diesque
> Nuncia virginei vultus, quem perditus ardet.

Pathologisch aufgefaßt. Doch auch ohne den pädagogischen Vorbehalt und in ernster Behandlung bleibt die Erotik dem antiken Geiste ein verdächtiges Gebiet. Scaliger, der Arzt und Antiplatoniker, möchte sie, gestützt auf seinen Virgil, auch in der Poesie rein pathologisch auffassen ‹furor, amentia›.[6]) Sie macht den Menschen unfrei ‹non suus, sed sibi alienus›, unterwürfig ‹supplex, nach Virgil›, dem «commodum» und «decorum», obwohl er es erkennt, abtrünnig ‹daher: animum summittere amori›. Also ist sie des homo sui compos unwürdig und schickt sich eigentlich nur für Weiber. Daher Virgil nur bei Dido und nicht beim Aeneas die Folgen der Verliebtheit schildert, ein für die Renaissancenovellistik im allgemeinen maßgebendes Theorem ‹so bei Aeneas Sylvius›.[7])

Allegorisch. Der Vorwurf der poetischen Lüge wird hier zur Deckung

benutzt, nicht bloß für vergangene Sünden (‹retractationes›),[1]) sondern auch für die ὑπόνοια auf diesem literarischen Gebiet. Die Liebe selbst ist darin nur etwas Akzidentielles, «ein Wetzstein hoher Gedanken und sinnreicher Einfälle» nach Ovid. Auch hier «fungar vice cotis».[2]) Die Sylvien, Neaeren, Lesbien, Adamantien sind Name, Schall und Rauch, Horazens Lalage «die süß redende und lachende» «die Allegorie der christlichen Religion». In dieser fixen Idee des Intransigenten unter den nachreformatorischen Klassikerfeinden, des Jesuiten Hardouin, der in der ganzen Antike nichts als humanistische Fälschungen sah,[3]) konzentriert sich die kulissenhafte Bedeutung dieser Erotik — in der Theorie!

Geistiger Zölibat. Im Hintergrunde steckt die Überzeugung von der Notwendigkeit, der Verdienstlichkeit des Zölibats für den geistigen Menschen. Seit Petrarca bildet dieser einen Grundbestandteil, später — wie man schon aus den Angriffen auf Niccoli und seinen Kreis ersieht[4]) — eine Art Voraussetzung für den Beruf in Literatur und Kunst. Der Ehestand mit seinen Plackereien, Sorgen, Repräsentationspflichten und Ablenkungen läßt sich mit ihm nicht vereinigen. Seine Lockungen, die «den Studiergeist brechen», sind für Salutato, der ihn versucht, das Schlimmste. Er «erfährt als das Gewisseste an sich das Wort Ciceros: Man kann nicht zugleich der Ehefrau und der Philosophie dienen».[5]) Für die Künstler gibt L. B. Alberti hier die antiken Parolen aus, die die «Weibsprüchlein» des Simonides von Amorgos variieren und den Euripideischen Hippolytus zum Ideal erheben.[6]) Ihm steht in seiner Modernisierung des Plutarchischen Gesprächs «über die wahre Liebe» eine «Hundertfreundin» Ekatonfilea gegenüber, die gerade in ihrer realistischen Greifbarkeit nur unter den obigen Voraussetzungen der poetischen Erotik verständlich wird.[7]) Michelangelo nannte S. Maria Novella, die Anregerin seines Jugendstudiums, seine Braut und spricht ‹durch den Mund Condivis› über die reale Seite dieser Erotik als «guter Christ». Die «praktische» Frage lösen Brunellesco und Donatello als Kommensalen mit Marktkorb und Küchenschürze paradigmatisch.[8]) Für Raffael war selbst die Schwester seines Kardinals keine begehrenswerte »Partie».

Keine Kameliendamen! Gleichwohl scheute man zurück vor Glorifizierungen der Kurtisanen und Forderungen zur Sanktion der «Verhältnisse», wie erst unsere Zeit im Banne noch zu erörternder Extreme sie angebahnt hat.[9]) Die Unbefangenheit des Altertums in der Beurteilung dieser unglücklichen Menschenklasse ließ — gerade auf ihrem damaligen humanistisch erhöhten Niveau[10]) — ihre natürlichen Schattenseiten und unheilvollen Einflüsse nicht übersehen. Xenokrates, der Unverführbare, und Demosthenes, der trocken um den hohen Preis einer Lais die Reue nicht kaufen mochte, sind die philosophischen, die römischen Lustspieldichter die poetischen Weisen dieser Sphäre. Wenn man etwas darin tragisch nimmt, so sind es die betörten und naiven männlichen Opfer der Verführungskünste oder dämonischen Anziehungskräfte solcher «Sirenen». Die Theodota des Xenophontischen Sokrates[11])

ist erst viel später durch das französische Griechentum, in Deutschland durch Wieland, musterbildlich geworden. Die Illegitimität nun gar — auch die geistigen Größen der Zeit belegen es — war vom Mittelalter her eine zu arge Geißel der höheren Gesellschaft, zumal der Höfe ⟨Este!⟩,[1] um Aspasia noch besonders zu erhöhen. Auch dies ist später. Shakespeare, der gegen Ende des antiken Zeitraums einen förmlichen Krieg gegen die Bastarde führt, kann auch in der — gewiß nicht pharisäischen — Beurteilung der Kehrseite des Kurtisanenwesens als sein klassischer Spiegel gelten ⟨Bianka im Othello, die Hetären des Alcibiades im Timon von Athen⟩.

Antike Einführung der höheren Erotik. Die «Paulinische» Reformation hat in der unromantischen Auffassung des Altertums von der Ehe keine Änderung bewirkt. Luther spricht geflissentlich von ihrer ⟨nicht «sakramentalen»⟩ Grundlage als einer «bloßen Not».[2] Man sehe, wie gerade der ernsteste unter seinen poetischen Bewunderern, Eoban Heß, die humanistischen Warnungen vor der Liebe zum Gegenstande einer besonderen Schrift macht.[3] Es ist wieder das Altertum selber, das die Gegenmittel gegen die absolute erotische Nüchternheit des Puritanismus an die Hand gab. Der Frauenanwalt des sinkenden Altertums, Plutarch, wurde auch damals alsbald aufgerufen, die Ehescheu gerade der neuen Platoniker zu brechen. Die Art, wie ihn Francesco Barbaro in die humanistische Theorie einführt, trägt noch ganz den Charakter einer Verteidigung der Ehe.[4] Dieser bleibt im Grunde in der ganzen Periode, da Dichter und Maler ⟨wie man neuerdings will,[5]⟩ auch Tizian in seinem vielgedeuteten Bilde von der «irdischen und himmlischen Liebe», das dann eher die Absage an dies Thema enthielte⟩ den Anwalt der Ehe machen mußten. Wie? kann man noch aus Shakespeares Sonetten ersehen. An einen jungen, schönen, hochadeligen Freund gerichtet, bringen sie zugleich die platonistischen Voraussetzungen dieser Apologetik an die damaligen «Hippolyte». ⟨Sie sollten gerade ihre «modernen» Verdächtiger in Schranken halten.⟩[6] Naturgemäß hatte der sukzessionsbedürftige Adel ein mehr als theoretisches Interesse, daß Plutarch bei den jungen Leuten Recht behalte. Ein hochstehendes Mitglied des italienischen Hochadels, Castiglione, bemüht sich daher zuerst, in seinem Muster des Kavaliers ⟨lib. III⟩ die Plutarchische Ehevorschrift mit dessen Liebesgespräch und «Frauentugenden» zu kombinieren. Ihm sekundierte alsbald in Spanien der literarisch einflußreiche Beichtvater Karls V. Antonio de Guevara. Selbst Fischarts protestantisch-plutarchisches «Ehezuchtbüchlein» muß sich diesen katholischen Beihelfer als Dreingabe damals gefallen lassen.[7] Auf diesem Wege wurde dann — wesentlich mit Hilfe der von Plutarch im Liebesgespräch[8] dafür aufgerufenen *χάρις* — «die physiologische Liebe zwischen Mann und Weib zur Liebe der Seelen» mit dem gleichen demütigenden Bezuge auf ⟨nicht bloß reine!⟩ Knabenfreundschaft. Aber selbst der rigorose Kläffer Scaliger läßt die Ehe nur als minderwertige Freundschaft gelten: als «ihr Bild gewissermaßen», das

aber doch «von der Einfalt der wahren Freundschaft abführt».[1]) Noch bis ins 18. Jahrhundert erhielt sich daraufhin die Titulierung der Ehefrau als «Freundin».[2]) Erst die «voeux sacrés» des galanten Volkes haben im Bunde mit der platonischen Erotik die «Adoration» der sexualen Ergänzung heraufgeführt, deren Kosten aber bei Rousseau — noch deutlich renaissancegemäß — die Frau trägt. Erst deutsche Empfindsamkeit hat daraus jenes dem antiken Sinne Lessings «widernatürliche» überspannt erotische Ideal gemacht, das als «fable convenue» die moderne Literatur «des Schönen» trägt. Seine Beziehung zum Platonismus hält die moderne Bezeichnung für «schmachtende ⟨!⟩ Liebe»[3]) in — paradoxem Andenken.

5. Ars nova antiqua.

Wiederausbruch des klassischen Schönheitsbedürfnisses. Die soziale Voraussetzung der antiken Kunst, das allgemeine Bedürfnis nach Schönheit, scheint aus fast tausendjährigem Schlummer mit dem Dichtungsfrühling des 12. Jahrhunderts der abendländischen Menschheit wieder zu erwachen. Es äußert sich in dem festlichen Marienkult dieser Zeit. Es beschäftigt die Weltbetrachtung Bernhards von Clairvaux. Er möchte seinen Klerikern diesen weltlichen Hang ausreden und fühlt sich selber machtlos einem Zuge gegenüber, der sich nicht mehr auf das Psalmenideal des schönen Heilands beschränken lassen will.[4]) Schon Dante hat sich zu beklagen, daß man vom Häßlichen, Unansehnlichen nichts erwarte, daß er, als Träger großer Geistesgaben, deren Bewunderer enttäusche und herabstimme.[5]) Diese Anschauungsweise wird fest in der scholastischen Periode und gibt noch angesichts der Reformation ihren humanistischen Parodierern[6]) Gelegenheit zur Persiflage ⟨anläßlich des Eindrucks der Körperlichkeit des Erasmus⟩. Erst Bacon macht wieder die Sokratische Entdeckung, daß Häßlichkeit aus «Rache an der Natur» — um sie zu desavouieren! — den Geist schärfe, Schönheit ihn meist konsumiere, daß gerade die «Unansehnlichkeit», als unauffällig und der Konkurrenz lange unverdächtig «großen Geistern den Aufstieg zu Ehren leichter öffne», wie den Eunuchen, den zum Vertrauen der Herrscher!: «Die Tugend gleich einem kostbaren Edelstein glänzt am besten ohne Zutat von Schmuck.»[7]) Wie bemüht sich gerade Petrarca, vor seiner neuen Poesie der alten exempla den weltscheuen Verruf der täuschenden Sinnenlockung nicht zurücktreten zu lassen.[8]) Er beweist nur — mit seiner eigenen Person, deren Jugendschönheit auf der Universität in Bologna die Aufmerksamkeit seines Gönners Colonna zuerst auf sich zog[9]) — daß die Zeit gegen alle Argumente des mittelalterlichen Asketen bereits taub ist. Mag er klassisch kommen: daß «Ilion noch stände, wenn Paris und Helena häßlich gewesen wären»,[10]) oder im Stil der Kon-

versionen den «tuskischen Jüngling» preisen, der «die Chancen seines schönen Antlitzes» zerfleischte, da er es der Ehrbarkeit verdächtig und gefährlich erkannte — der Refrain seines Trostbedürftigen in den Wechselfällen des Glücks bleibt: «die Natur hat mich mißgestaltet geschaffen.» Das alte Argument, daß das die wahre Schönheit sei, die man sich selber danke, die weder Greisenalter noch Grab zerstören können, trifft jetzt auf die ständige Klage: «Des Körpers Häßlichkeit drückt mich nieder.»[1]) Es modifiziert sich bei den platonischen Freunden des Schönen zu dem Postulat, daß ein schöner Körper, der die Vorbedingungen zu jener wahren Schönheit in sich schlösse, zur geistigen Ausbildung verpflichte. Schon Niccoli wirbt lediglich auf dieser Grundlage den eiteln Müßiggänger Piero de' Pazzi dem humanistischen Beruf.[2]) Daß Literaten in ihren Versen die äußere Form dessen, der sie gemacht, herausstreichen,[3]) wie zum Erweise, daß diese sie nicht Lügen straft, kann nur einem Zeitalter nicht lächerlich scheinen, dem die äußere Form völlig, restlos zum Kriterium der inneren geworden ist.

Das «aptum» im schönen Körper. Gleichwohl ist es dabei von dem nüchtern-utilitaristischen römischen aptum-Begriffe bei Cicero ‹Augustin› ausgegangen.[4]) «Unsere Seele», so referiert Dante diese scholastische Anschauung, «muß großenteils ihre Operationen mit dem körperlichen Organ verrichten. Und dann operiert sie wohl, sobald der Körper gut in seinen Teilen geordnet und disponiert ist. Wenn er dies ist, dann ist er schön im Ganzen und in den Teilen.» Erst in zweiter Reihe fließt aus diesem Eindruck der Einpassung, des «ordo debito» in unseren Gliedern eine Lust «ich weiß nicht welcher wundersamen Harmonie». «Und die gute Disposition d. i. die Gesundheit wirft über sie eine Farbe hold anzuschauen.»[5]) Der eigentliche Zweck ist auch hier der rein geistige, das psychophysische Organ geeignet zur Aufnahme der überirdischen Dinge zu machen. Von seiten des Physischen hindert das die unpassende Disposition der Teile, so daß es nichts aufnehmen kann, «gleich als ob sie blind und taub seien.»[6]) Von seiten des Psychischen hindert die Bosheit. Das aptum ‹die Bereitschaft des Guten zur Aufnahme der höheren Erkenntnis› verschlingt so das Platonische *καλοκαγαθόν*.

Erhebung des Kunstschönen zum Selbstzweck und ihr Gegenschlag. Es liegt in dieser ästhetischen Hochkultur freilich alsbald der Hang, dies Verhältnis umzukehren, die Schönheit zum Selbstzweck, den Nutzen gleichsam zu ihrem rudimentären Anhängsel, dem bloßen ersten Anlaß zur Formgebung zu machen. Ein kunsttheoretisches Grundapperçu aller Zeiten möge diesen Fortschritt illustrieren. Bei Alberti hat ‹nach Cicero›[7]) der Giebel — lediglich durch sein aptum ‹für den Wasserablauf› — etwas so Hoheitsvolles, daß «selbst die Wohnungen des himmlischen Jupiter, obwohl es auf sie niemals regnet, ihn nicht entbehren mögen». Also die zwecksetzende Würde des Schönen zwingt selbst den Vater aller Dinge, der ihrer entraten könnte. Dagegen belehrt Bembo den Cortegiano bei Castiglione, der Giebel des

Daches habe wohl ursprünglich einmal den Zweck des Wasserablaufes und nicht der Schönheit gehabt. «Nichtsdestoweniger hat diese sich nun einmal ausschließlich mit ihm verbunden, so daß nun unter jedem Himmelsstrich, auch wo kein Hagel oder Regen fällt, ein Tempel ohne Giebel der Würde und Schönheit entbehrt.»[1] D. h. das aptum, die Teleologie der Form, hat sich überlebt. Das pulchrum, die damit verbundene Lust, ist Selbstzweck auf Erden geworden, wo sonst Zwecke überall Maß geben. Es ist das der letzte Schluß aus dem Platonischen Schönen, als letztem Zweck der Schöpfung, dem Schönen, das wie der Kreis sein Zentrum auch das Gute notwendig in sich hat: «so daß wie ein Kreis ohne Zentrum so auch ein Schönes ohne Güte gar nicht sein kann!»[2]

Hier tritt in den Dienst des Schönheitskults die Physiognomik nun gleich als exakte Wissenschaft des Ausdrucks der Affekte. Sie wird Handhabe unverschämter Gemüts- ja Gewissensdenunziation beim Häßlichen, kaum noch bedingter Seelenadoration beim Schönen. Der Gegenschlag der Meinung mochte dann wohl gleich nicht ausbleiben, daß «so groß als die Schönheit der Menschen — ihre Dummheit zu sein pflege.» Doch bleibt selbst dann noch ⟨im 17. Jahrhundert⟩ die Vorsicht vor den Mißgestalteten, da «wie die Natur ihnen keine Ehre erwies, so sie ihr keine.»[3] Um 1300 erweckt der Anblick des Schönen die Verpflichtung, seine Erkenntniskräfte zu brauchen, um 1500 schwelgt man darin als einer «schaulichen Tugend» ⟨virtu visiva⟩,[4] die alle Erkenntnis in sich enthält, 150 Jahre später bescheidet man sich zu der Einsicht, daß das Sehen eine schwere Kunst sei, deren letzte Aufgabe — «das Gesicht zu entziffern, aus den Zügen das Innere herauszubuchstabieren, gelernt sein wolle.»

Natürliche Solidität und Größe der antiken Bauwerke ⟨das «Ei des Brunellesco»⟩. Der heute moderne Vorwurf gegen die antiken Theorien lautet dahin, daß sie die Schönheit als Versatzstück brauchen lehrte, dem Schein als solchem einen Raum und Bedeutung in der Kunst einräumte, die nur mit Verzicht auf Fülle und Wahrheit erkauft werden konnten. Den gegenteiligen Begriff verband mit ihnen die Zeit ihrer Wiedererneuerung. Den decor, den ornatus, das Schöne im ausschließlichen mittelalterlichen Verstande hatte gerade die Gotik, dem Zuge der Zeit entgegenkommend, bis ins innerste Extrem der Kleinlichkeit und Haltlosigkeit ausgebildet. Das delikate Filigranwerk ihres durchbrochenen Bauwerkes spottete schließlich der Kühnheit der Konstruktionen eines ausschweifenden Türmungstriebes, der in der Paradoxie seiner Mirakelsucht das Unmögliche möglich machen wollte. Das erste, was man dabei einbüßte, war Größe, das nächste, was man verlernte, die Solidität, sie zu gestalten. An dem großen gotischen Bauwerke, das die Renaissance in des Wortes Bedeutung an sich erleben sollte, zeigte es sich, daß seine Baumeister nicht mehr imstande waren, das zu leisten, wovon ihr Stil doch, als von seiner Spezialität, ausgegangen war: die Schlußkonstruktion

der Wölbung. Was den Philippo Brunelleschi zu den antiken Bauwerken hintrieb, war nicht ihre dekorative Schönheit, sondern ihre die Zeiten überdauernde natürliche Solidität und Größe.[1]) Er antwortete der Bauversammlung, die den Vermessenen als Schwankbold ansehen zu können glaubte, mit einem witzigen Symbolum, das heute noch allbekannt, inzwischen seinen Autor und seine Beziehung geändert hat, aber nur in dieser seiner ursprünglichen recht verstanden werden kann. Er sagte nämlich, er getraue sich die Wölbung so auszuführen, wie man ein Ei feststellt, so daß es nicht umfalle. Als man diese Möglichkeit in Abrede stellte, nahm er ein Ei, setzte es nach der bekannten resoluten Methode auf sein eingedrücktes Ende und erklärte auf diese Weise die Kuppel von Santa M. del Fiore auch feststellen zu wollen.[2])

Wiederherstellung der «mechanischen Kunst» der Alten gegen die Zierkunst der «Goten». Es handelte sich bei dem «Ei des Brunelleschi» in der Tat nur um das Zurückgreifen auf das natürliche, durch ängstliche Rücksicht auf überkünstlich durchbrochenes Stützwerk nicht mehr behindertes, sich selbst tragendes Wölbungssystem ⟨testudo⟩. Diese technische Größe der Alten war es, die die neuen Architekten an ihren Bauwerken zunächst fesselte. Die ungeheure Weite der Wölbung des Pantheon — doch keiner eigentlichen Kuppel — war es, die Brunellesco in Rom studierte.[3]) So etwas als Zentrale auf Schiffe von ebenso ungeheurer Spannung zu pflanzen, wie die Gewölbe der Basilica des Constantin, das ward die höchste Bauidee der Renaissance, wie sie in der Peterskirche in Erscheinung trat nach dem großen Plane des Bramante, «das Pantheon auf den Friedenstempel zu setzen».[4]) Erst später ⟨bei Serlio⟩ kommen dann die Reflexionen über die ideale Größe, «daß im Pantheon selbst der Kleine groß erscheine»,[5]) über das «mathematisch Erhabene» solcher Räume bei Kant[6]) usf. Der Verzicht auf die «armature», das frei Schwebende daran ist es immer wieder, was als der heroischen Urzeit abgesehenes Kunstgeheimnis an dem «Dädalischen Wunderwerk» von Florenz gepriesen wird. Der Preis dieser undurchbrochenen Technik war seine Dunkelheit.[7]) Als «Dädalischer Mann» nun lebte ja der antike Künstler im Christentum fort.[8]) Seine Kunst war mechanisch, in erster Linie wirklich Maschinerie. Seine Kriegsmaschinen waren es, die den Vitruv den Bauherrn der Renaissance interessant machten. Dies ist es, was ihn in den antiken Bildnisgalerien als Pendant mit dem Archimedes vergesellschaftet, wie Plato mit Aristoteles, Cicero mit Demosthenes, Scipio mit Hannibal.[9]) Ihn nach dieser Richtung zu vervollständigen, war das erste, was man von den vertriebenen Griechen des gefallenen Ostreichs erwartete. Ein Schützling des Kardinals Bessarion, Sophianus, bezeichnete ⟨1469⟩ mit derartigen Traktaten die vielberufene Förderung, die dieser griechische Kirchenfürst in seinem Palaste in Venedig der Bautheorie zuteil werden ließ.[10]) Sogar ein Bildhauer ⟨Ghiberti⟩ weiß um die Mitte des Jahrhunderts seine Bearbeitung der Kunstbücher des

Plinius nicht passender einzuleiten als mit dem Eingang einer antiken Schrift über Kriegsmaschinen ⟨des älteren Athenaeus *περὶ μηχανημάτων*⟩.[1])

Römische «rustica», «vestigia ruris». Ist es hier die Dädalische Erfindundungskraft, die natürliche Überwindung mechanischer Schwierigkeit, so imponiert auf der anderen Seite die zyklopische Wucht römischen Mauerwerks den der «modernen» Steintändeleien Überdrüssigen. Es ist die Rustica, ein Begriff, bei dem der Rest Stolz auf das altrömische Wesen aus der Horazischen Epistel[2]) Pate gestanden hat, das inmitten der griechischen Mode[3]) den rusticalen Geschmack nicht ablegt[4]): «Sed in longum tamen aevum — Manserunt hodieque manent vestigia ruris». So offenbart es sich mit neuem Selbstbewußtsein als Königsbau in der ungeheuren, ebenmäßig geschichteten Steinfront des Palazzo Pitti. Wie in der literarischen Renaissance die urzeitliche Weisheit, die sapientia veterum im Ausgangs- und Mittelpunkt des Interesses an der Antike steht, so hier der Glaube an eine Urgeschicklichkeit und Urkraft, die der «altgewordenen Welt» verloren gegangen, im Vaterlande der Brunellesco und Donatello «aus eigener Initiative» ⟨nostra industria et diligentia⟩ wieder aufleben.

Das antike Selbstgefühl des italienischen Künstlers ⟨der neue Plinius⟩. Ein «dem Altertum ebenbürtiger Geist» wird hierbei den Florentiner Künstlern zugeschrieben, die damals das allgemeine, von den Konzilien enttäuschte Renaissanceinteresse immer ausschließlicher in den schönen Traum der Kunst einzulenken begannen. Es ist der erste das Altertum erneuende kunsttheoretische Traktat, der — unter dem Schlußstein der Domkuppel ⟨17. Juli 1436⟩ — mit dieser zukunftsfreudigen Widmung an Brunelleschi ans Licht tritt: der Traktat über die Malerei des «aus langer Verbannung in ihr vor allen andern ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrten» Leon Battista Alberti. Er erneuert schon den Plinius, aber aus ihm[5]) das Wort des Eupompus, nicht die Vorgänger, sondern die Natur sei nachzuahmen. Die Wahrheit der immer mehr verfallenden antiken Werke rührt ihn zu Tränen, während alles dem Wahnsinn der Modernen nachläuft.[6]) Für das gesamte innere Verhältnis der künstlerischen Renaissance zum Altertum ist das ein leitendes Wort. Man kann hier prüfen, ob ihr das Altertum nur ein künstliches Versatzstück war, hinter dessen Scheinfassade ein eitles Gelehrtentum seine Hohlheit prunkend versteckte. Es wirkt doch naiv liebenswürdig, wenn wir einen großen Künstler ⟨Ghiberti⟩ in seiner Kunst- und Lebensgeschichte bei dem kindlichen, aber anstrengenden Vergnügen ertappen, die Kunstgeschichte seiner Zeit ⟨seit Giotto⟩ nach Olympiaden zu berechnen.[7]) Man kann hier von Anbeginn an, schon bei den altflorentiner Chronisten ⟨Philippo Villani⟩, das ausgesprochene Bestreben bemerken, es selbständig mit dem Altertum aufzunehmen, als dem einzigen würdigen Rivalen der künstlerischen Vergangenheit[8]) Aus diesem Gefühl heraus macht sich jetzt ein solcher «Handwerkmeister» voraussetzungslos an die Kunstgeschichte des Plinius,[9]) vor seiner

ersten Edition mit der Übersetzung durch Landino.[1]) Ghiberti vergleicht seine Werke ganz selbstverständlich dem «Pirgotele» und «Policreto».[2]) Er läßt es durch keinen anderen besorgen. Den wirksamsten Gemeinplatz der Renaissance, das «omnia mea mecum porto», für ihn soviel als selbst ist der Mann! finden wir schon in breiter ⟨Theophrastischer⟩ Ausführung und literarischer Stützung ⟨durch «Aristophanos»!⟩ hier.[3]) Wie fern dieser Zeit der — grade mittelalterliche! — äußerliche Kultus der «Künste der Griechen und Römer» lag, erhellt aus der Langsamkeit, mit der die «griechische Manier» ⟨maniera greca⟩ den ihr anhaftenden Geruch des Byzantinischen verlor ⟨noch in den Traktaten des Ghiberti[4]) Ende der 50er Jahre⟩ und mit dem der «echten Antike» vertauschte. Diese wird von dem zweiten Kunsttheoretiker der historischen Reihe, Ghiberti, im vollkommenen Maße der Naturnachahmung und der «Anschaulichkeit» gesucht[5]): Begriffen, die aus der antiken Rhetorik der Kunsttheorie schon früh ⟨Dante!⟩[6]) zugeflossen sich jetzt ausschließlich mit ihren historischen Vertretern in der Kunst, den darin «erfahrenen» ⟨periti⟩ Alten, verbanden. Erst der dritte der Reihe ⟨seit 1457⟩, Filarete, bereits Enthusiast und Fataniker, verbindet damit bereits den «Geschmack» der Süße ⟨che svavità anno le cose antiche⟩ im Gegensatz zu modernem Ungeschmack ⟨e che grossezza è nelle moderne⟩.[7]) Er ist derjenige, bei dem sich mit dem Modernen in der Kunst das nationale Hetzwort des klassischen Altertums «barbarisch» verbindet, und zwar in spezieller italienischer Wendung gegen die letzten eigentlichen Demütiger und Zerstörer der alten römischen Reichsherrlichkeit: gotisch. Im Zuge der Zeit lag das zunächst nicht. Ghiberti noch führt die Erneuerung der antiken Kunst des Meißels nicht auf Niccolo Pisano, nicht wie Villani auf Cimabue, sondern auf einen Kölner Meister ⟨«Gusmin»⟩ zurück, der in der soundsovielten Olympiade unter Papst Martin ⟨V⟩ starb. Trotz seiner Kunstfertigkeit sei er ins Kloster gegangen und habe dort seine Erfahrungen mit größter Uneigennützigkeit jungen Künstlern zugute kommen lassen.[8]) Chamisso hat seine melancholischen Terzinen auch über diesen «Peter Schlemihl» unter den Künstlern spielen lassen, denen «die griechischen Meister wieder Ideale» werden, während der Führer zu ihnen erkennen mußte: «Auch das war eitel! eitel Eitelkeit!»[9])

Die Antikenfälschung bei den Romanen. Der Unterschied zwischen den landsässigen «Nachfahren», den präsumptiven Thronerben der antiken Kunstherrlichkeit, und den «Fremden und Verwüstern» zumal im germanischen Norden gibt den Ausschlag für das innere Verhältnis zum Altertum. Ganz besonders in der Anklage der Antikenfälschung und -Verfälschung modernen Lebens. In Italien, auch in Spanien und Frankreich, zeigt ursprünglich sogar die eigentliche Antikenfälschung einen anderen Charakter, als wir damit verbinden. Der Vater der antiken Richtung der neueren Kunst, ihr Petrarca als «antiker Brieffabrikant»,[10]) steht hier gleich im Vordertreffen der Angriffe gegen ihre Hohlheits- und Fälschungstendenz. Es be-

zeichnet in diesem Zusammenhange den Charakter des Leon Baptista Alberti, daß er — hierin ein Vorbild Michelangelos und Leopardis! — eine Ehre darein setzte, mit einer antiken Fälschung sich seinen Namen zu machen. Das klingt greulich auf dem modernen Fälschermarkt mit seinen technischen Hilfsmitteln. Vor diesen war es nicht leicht, für Kenner Antiken zu fälschen. Nun gar auf literarischem Gebiete. Noch Jos. Scaliger imponierte Murets Fälschung des Komikers Trabea (allerdings nur 6 Verse!). Molière schmuggelte 20 Verse aus Lucrez in den zweiten Akt des Misanthrope.[1]) Unsere heutige Philologie würde zwar schwerlich darauf warten, bis der «Philodoxios» eines «unbekannten römischen Komikers Lepidus» vom Autor selber demaskiert wird.[2]) Für jene Zeit besagt schon der Titel, was Alberti damit wollte und erreichte: die enge Fühlung, eine Kraftprobe, den Wetteifer mit den alten Vorfahren zu erweisen.

Der vorgebliche Grundbegriff der erlaubten Lüge in der Theorie der Renaissance: «convenientia». Ist man nun und ist namentlich unsere Zeit berechtigt, mit dem Aburteil von «Lüge» und «hohlem Schein» ein Zeitalter abzufertigen, das wieder die künstlerische und Lebenskraft in sich fühlte, selbsttätig mit dem Ideal der Antike zu wetteifern? Sollte es wirklich jenes Gefühl der inneren Unwahrheit in sich selbst gehegt haben und so, wie uns moderne Beurteilung einreden will, in seiner Kunsttheorie sich sein eigenes Urteil vor dem Gericht der Geistesgeschichte sprechen?

Es handelt sich vornehmlich um den Begriff der «convenientia», der hier als redender Verräter der «konventionellen Lüge» in der Kultur der Renaissance vor die Schranken gerufen wird. Als antiker Begriff stellt er zugleich die diabolische Geistesmacht bloß, die die neuere Menschheit auf die schiefe Ebene des «Romanismus» gebracht hat. Es bedurfte erst des von «Konventionen» gänzlich freien «germanischen Genius», um mit dem «ganzen Schwindel» von Fassaden, Säulenordnungen und all dem, was er in Kunst und Leben symbolisiert, gründlich aufzuräumen, das menschliche Haus zu reformieren und die Natur bis auf die Rippen — die Innenräume im Bau bis aufs geheime Gemach — kontrollierbar zur äußeren Anschauung zu bringen.

Hat sich schon jemand die Mühe gegeben, diesen «Grundbegriff« der antikisierenden Kunst- und Lebenstheorie auf seine antike Wurzel hin zu untersuchen? Man hätte dabei auf die nachdenkliche Erkenntnis stoßen müssen, daß jene Zeit etwas ganz Ähnliches — nur mit künstlerischen Mitteln! — versucht, den ganzen dabei einzuschlagenden Prozeß in all seinen Phasen durchgedacht und durchgemacht hat: daß es also wohl nicht an ihr, sondern an der Natur der menschlichen Dinge liegen könne, wenn die «reine Wahrheit» in Leben und Kunst noch immer nicht zum völligen Durchbruch kommen will.

Ciceros convenientia: Übereinstimmung ⟨συμπάθεια⟩ mit der Natur. Die antike Autorität für die convenientia war damals, wie wir uns denken, aber auch von Alberti grade lernen können, Cicero. Der Sinn aber,

in dem dieser Vermittler der antiken Philosophie vom Mittelalter her[1]) den Begriff überbrachte, war wesentlich stoisch. Er läuft so ziemlich auf das Gegenteil unserer Konvenienz, nämlich auf die «Übereinstimmung mit der Natur»,[2]) die stoische *συμπάθεια*, heraus. Denn unter der «Sympathie in der Natur» verstanden die Stoiker ihre Übereinstimmung in sich selbst ⟨consensus⟩, die auf ihrem unverbrüchlichen ursprünglichen Zusammenhange ⟨conjunctio, cognatio⟩ beruhe. Von ihr könne der Mensch nicht enthoben sein. Also müsse er sich mit ihr in Übereinstimmung ⟨convenientia⟩ setzen. Es erschließt nun das Verständnis der Zeit, namentlich in solchen Naturen, wie dem Platoniker Alberti, zu sehen, wie erst der Begriff durch alle animalischen Lebensstufen durchgeführt und bei der höchsten, der geistigen, der resignierte Schluß gezogen wird, daß sie wohl nur darin ihre convenientia mit der Natur finden könne, wenn sie sich über sie erhebe. Denn viele der zur naturgemäßen Lebensweise gehörigen Dinge stehen eben nicht immer in unserer Gewalt[3]): Ergo id est convenienter naturae vivere a natura discedere.[4]) Also wäre der letzte Ausweg der convenientia die platonische Sinnenflucht oder der stoische Selbstmord? Der Akademiker, auf den Cicero schwört, Antiochus von Askalon, kam wie seine späteren mohammedanischen Stammesgenossen mit seinem Ausgleich zwischen Plato und Aristoteles dem künstlerischen Lebensbedürfnis der Renaissance mehr entgegen. Er entscheidet, daß «jene vergessen, wie die ganze Natur in allen erstrebenswerten Dingen sich so weit erstrecke, daß sie von den Grundtrieben bis zu den letzten Zielen immer dieselbe bleibe. Jene sehen also nicht ein, daß sie die Grundlage grade der schönen und bewundernswerten Dinge ⟨rerum pulchrarum atque admirandarum fundamenta⟩ untergraben.»[5])

L. B. Albertis «Konvenienz». Diese Kunst- ist zugleich seine Lebenstheorie. L. B. Alberti gilt seit Burckhardt als der erste der unter dem Einfluß der Antike gebildeten natürlichen Allmenschen ⟨*οἱ πάνυ*⟩ Er lebte so mit der Natur, daß er seinem Hunde eine Grabrede halten konnte. Er prangt wohl, nicht ohne seine Erlaubnis, ebenso wie der alte Cosimo, als der aequus judex unter den ersten Epigrammen der lupanarischen Poesien des Hermaphrodita[6]): ein Eideshelfer gegen die unersättliche Gier der «großen Bärinnen» legitimer Kuppelei.[7]) Er unterwarf sich die Natur so, daß er sich grade im ungerechten Familienexil «unter bittersten Kränkungen und unerträglichen Schmähungen seiner ⟨im Erwerb aufgehenden⟩ Verwandten» zum Platonischen Muster in allen Lebenssphären erzog. Im «Momus» erzählte er als Gelastus sein eigenes Geschick.[8]) Sein nichts weniger als konventioneller Konvenienzbegriff macht die Probe auf die Auskunft der «Antiochischen Akademie». Alberti faßt die convenientia nicht als etwas starr tatsächlich Gegebenes, sondern unablässig in der Natur zur Verwirklichung Strebendes. Das Zeichen des Gelingens ist das Schöne. Darum drückt er sich darüber sehr vorsichtig aus, als über etwas, was eben nicht «mit Worten auszudrücken» sei. Denn es

ist nichts dem Begriffe Inhärentes, wie Plato das *καλὸν* von den Etymologisten des Kratylos von *καλεῖν*[1]) ⟨benennen⟩ deuten läßt. Auch nichts Objektives, daher es denn auch eigentlich nur innerlich ⟨in animo⟩ zu fassen sei. Sondern es ist die prinzipielle Forderung der Vernunft in der Natur ⟨ita ut . . absoluta primariaque ratio naturae postulat⟩. Er vermeidet daher das feste Wort pulchritudo. Er gebraucht für dies sinnreiche, geistige Zusammenstreben ⟨consensus et conspiratio partium⟩ den Ausdruck der poetisch-rhetorischen Stillehre: concinnitas,[2]) wie Dürer comparatio ⟨«Vergleichlichkeit»⟩.[3])

Concinnitas. Auch dies Wort hat Cicero vermittelt.[4]) Die Abschrift seines «Brutus», wo er ihn wiederholt verwendet, hat sich aus Albertis Besitz erhalten.[5]) Er vermerkt darin das Datum der Vollendung seiner drei Bücher über Malerei.[6]) Die Beziehung zur antiken Schulstube tritt auch in der Übertragung der drei Stilarten ⟨genera dicendi⟩ auf die drei antiken Grundformen des architektonischen Schmuckes, die Säulenordnungen, hervor.[7]) Der Vorgang Quintilians in der Anwendung der genera dicendi auf die Stillehre der bildenden Künste liegt in der Ausdrucksweise zutage. Quintilians grande atque robustum, quod *ἁδρόν* dicunt, heißt bei Alberti: plenius ⟨ad laborem perennitatemque aptius⟩ = doricum. Das sublile, quod *ἰσχνόν* vocant, heißt gracile lepidissimum = corynthium. Das medium ex duobus lautet medium, quod quasi ex utrisque componerent, jonicum. Alberti tut sich viel auf die antike Terminologie zugute: «Wir nennen das concinnitas, wir dürfen sagen, daß sie gewiß jeder Anmut und Zierde Tochter sei ⟨omnis gratiae atque decoris alumna⟩.» Es ist der Vorzug für die wissenschaftliche Begriffsbestimmung geeignet zu sein, der hier zuerst lebhaft an der antiken Sprache empfunden wird. Der Begründer der Kunsttheorie auf antiker Grundlage muß am ehesten die Vorteile einer einheitlichen bestimmten Terminologie grade auf diesem verfließenden Gebiete schätzen gelernt haben.[8])

Er ersetzt in diesem der Harmonielehre zugewandten Ausdruck vollkommener das von Plinius in der lateinischen Sprache — zu ihrem steten Vorwurf und Abhilfebestreben — vermißte griechische Wort *συμμετρία*.[9]) Schon der jüngere Philostrat fügte zu dessen richtiger Auffassung im künstlerischen Sinne die Begriffe der Analogie und Harmonie hinzu.[10]) Das Platonische Bedürfnis nach mathematischer Fixierung des Schönheitseindrucks, nach künstlerischer Erziehung zur Genauigkeit war damals noch verstärkt durch die mystische Deutungssucht und kabbalistische Spekulation, die das Mittelalter mit der Gliederung der Körper verbunden hatte.[11]) Aber es führte den Künstler zu nichts, wenn es ihm nicht gelang, den optischen Gesamteindruck des Schönen festzuhalten. Und dieser wieder war zerstört, wenn es nicht glückte, je nach dessen Veränderung den Verschiebungen des «Sehtrugs» nachzukommen. Erst die harmonische Fassung und richtige analoge Übertragung des Eindrucks macht seine Maßrichtigkeit künstlerisch wirksam. Die arithme-

tischen ‹numerus› Verhältnisse müssen die geometrischen ‹collocatio› Beziehungen kontrollieren.[1]) Aus beiden im Verein geht erst das hervor, was der Architekt im Ausdruck dem Vitruv[2]) entlehnt: die finitio, die Vollendung. Alberti nimmt die finitio, wohl nicht achtlos, in der Aufzählung in die Mitte zwischen numerus und collocatio, obschon sie das Letzte ist. Denn auf das einende Mittel, die Harmonie zwischen beiden, kommt es ihm an bei der künstlerischen Vollendung. Diese muß so beschaffen sein, daß keiner der Teile, die in ihm zusammentreten, weggenommen, keiner zugesetzt werden kann. Sie müssen also durch feste, in ihm zusammentreffende Verhältnisse gebunden sein. Die Anleitung hierzu gibt seine grundlegende, auch in Dürers Lehre von der Messung ‹der menschlichen Gestalt› noch als unmittelbar wirksam nachweisbare Proportionslehre.[3])

«Nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando.» Es wiederholt sich hier nur ein Vorgang der antiken Kunstgeschichte. In diesem ihrem erneuten Verlauf tritt er, auf dem älteren fußend, durch Theorie unterstützt, rascher, bewußter, schließlich, der Weise der Neueren gemäß, auch wohl ausschließlicher ‹pedantischer› ein. Es ist die «neue, noch nicht dagewesene Art, in der ‹nach Plinius› Lysipp die quadraten Staturen der Alten veränderte», indem er «zu sagen pflegte, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie seien, von ihm, wie sie zu sein scheinen».[4]) Das bezieht sich hier nicht auf den ‹seelischen, geistigen› Ausdruck, sondern in des Wortes Bedeutung auf die Erscheinung ‹Apparenz› gegenüber der Wirklichkeit ‹Existenz›. Diese war durch den Kanon des Polyklet nach genauen geometrischen Maßen gesetzmäßig ein für allemal festgelegt worden. Die Quadrierung bot nach dem Ausdruck des Plinius ‹dessen «ratio», d. i. Methode! hierbei doch wohl mehr angedeutet haben wird, als nur «vierschrötige[5]) Gestalten» der alten Kunst› schon damals das Hilfsmittel zur Bestimmung und Übertragung dieses Kanons der Figur. Jedenfalls haben es sich die Neueren aus dieser Pliniusstelle konstruiert. Das Prinzip der Quadrierung nun «veränderte Lysipp», sowie es jetzt der mittelalterlichen kabbalistischen Quadrierung gegenüber geschah, um Körper und — Buchstaben ‹zu den sich jetzt stark geltend machenden epigraphischen Zwecken›[6]) im richtigen Verhältnis, nach ihrer Wirkungsaufgabe in der Erscheinung hervortreten zu lassen. Dies Prinzip war nun nicht mehr bloß emmetrisch ‹nach der kanonischen Festlegung der Einzelglieder›, sondern symmetrisch analog ihrer unter sich und mit ihrer Umgebung zusammenstimmenden, d. i. harmonischen Wirkung.

So hatte Lysipp schon «die Köpfe kleiner, die Körper schlanker und magerer gemacht, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine». Nach diesem symmetrischen Prinzip hatte er «den Charakter des Haares ausgedrückt», die ineinander übergehende Weichheit der Linien in der lebendigen Natur an die Stelle des harten, abschließenden Contours der Modellteile gesetzt. Auch solche künstlerische Einsichten der Alten haben sich im Mittel-

alter in die Arabische ⟨Platonisierende⟩ Optik flüchten müssen. Hier finden wir schon die Definition der Schönheit, lediglich aus diesem optischen Gesichtspunkt, als gar nicht in den Einzelnheiten, sondern lediglich auf deren Wirkungsweisen ⟨intentiones⟩ in der proportionalen Zusammenfassung durch das Sehen begründet.[1]) Darum gewahren wir damals die Künstler ⟨Ghiberti in seinem dritten Kommentar⟩ mit solchem Eifer über der Optik des Alhazen.[2]) Doch sind es schon unmittelbare Ausbeuter der Antike, der Schüler ihres ersten Mantuaner Lehrmeisters Squarcione: Vinzenzo Foppa und Bramante, die das künstlerische Mysterium der Hochrenaissance, die unfehlbare Perspektive ihren professionellen Meistern, Lionardo und Raffael, überliefern.[3]) Denn nun brauchte bloß der «Ausblick» ⟨«Prospectiva»⟩, das optische Bild, mathematisch richtig übertragen zu werden, um zugleich die Schönheit, die Harmonie, die ja im Auge steckte, im Kunstwerk zu erzielen. Die Trüglichkeit auch dieser absoluten Exaktheitillusion mag hinterher grade der Mathematiker beweisen.[4]) Den Nutzen, den die Kunst aus der Erziehung des Auges und seiner Gewöhnung an ideale Maße dabei zog, dürfte er nicht bestreiten. Als ersten Anwender ihres durch Dürer und Jan Fredemann ⟨Frisius, von Leuwarden⟩ allverbreiteten praktischen Instrumentals ⟨des die Quadratur übertragenden Rahmens und Gitters «telaro», «graticola»⟩ nennt Lomazzo, der Historiker dieses Vorgangs in der neuen Kunstgeschichte, doch wieder Alberti.[5]) Er übertrug «durch die Kraft der ⟨Proportional-⟩Zahlen ⟨per forza di numeri⟩ mit dem Schleier ⟨col velo⟩».

Albertis griechische und Platonische Erziehung. Hier folgt er Plato in derjenigen Schrift, die auch ihm in der alten lateinischen Übersetzung des Chalcidius zunächst einzig ganz zugänglich war: im Timaeus. Alberti ward erst im römischen Verkehr mit Griechen ⟨Theodor Gaza⟩[6]) und des Griechischen Kundigen, wie dem aus Vittorinos Gymnasium hervorgegangenen Joh. Andreas, Bischof von Aleria, der «Plato von Camaldoli» für die Künstler seiner Zeit. Er widmete dem Joh. v. Aleria seinen liber de statua. Dieser Grieche unter den damaligen Kirchenfürsten zeigt zugleich die Richtung an, von wo die Platonische Kunstlehre unter ihnen Eingang fand. Er gehört bereits als ihr Vorkämpfer zur Gemeinde des deutschen Fischersohnes von der Mosel, der als Kardinal von S. Pietro in Vincoli die deutsche Mystik streng platonisch an der Kurie vertritt,[7]) Nicolaus von Cues.

Platonischer Unterricht des Kardinals von Cusa. Die Stärke und Weite der damals ⟨in den dreißiger Jahren auf dem griechischen Unionskonzil zu Florenz⟩ nach allen Seiten getragenen künstlerischen Weltauffassung Platos läßt sich an keinem prägnanteren Beispiel aufweisen, als an den Schriften des ernstesten und gewissenhaftesten der antik gesinnten Beistände des Papstes in den Nöten des «barbarischen«» ⟨Baseler⟩ Konzils, des deutschen Kardinals Nicolaus Cusanus.[8]) Auffällt zuerst bei diesem Kirchenfürsten die Apologie der Möglichkeit, ja des Verdienstes reiner künstlerischer

Auffassung körperlicher Schönheit. Als rechte Hand der in solcher Konstellation gewählten Philologenpäpste, Nicolaus V. ⟨des Bauherrn Albertis⟩ und Pius II., als Kenner des Griechischen und der östlichen Verhältnisse — dabei des antikisierenden Schwärmerglaubens, durch Plato die Mohammedaner für Christus zurückzugewinnen! — mit geistespolitischer Mission in Griechenland, stellt er sich so nach jeder Richtung als Urquell des künstlerischen Platonismus dar. Auch wohl direkt für Alberti! Einen «Traktat über die Malerei» erwähnt er als auffallende Äußerung eines Künstlers, der nur auf rein geistige Weise sein Formenideal mitzuteilen unternimmt.[1]) Mit Namen nennt er meines Wissens nur Rogier von der Weyden wegen eines mit dem Effekt des überallhinfolgenden Blickes ausgestatteten Christusbildes — zur Versinnlichung der «visio Dei».[2]) Er bevorzugt nach Platonischem Muster die künstlerischen Berufe für solche Zwecke: den Glasbläser für die Beseelung des Leibes, den Goldschmied für seine gediegene Bildung, den höchsten Architekten für den Bau der Kirche.[3]) Sein Gott zählt und mißt, die Seele ist die konstituierte Zahl,[4]) die Proportion ist der «Ort der Schönheit» ⟨locus pulchritudinis⟩.[5]) Er führt sichtlich in einer speziellen Abhandlung den Schönheitsbegriff von der mystischen Materialität ⟨finitio dei⟩ des Dionysius und der praktischen Finalität ⟨desiderium appetitus boni⟩ des Tullius[6]) in die Sphäre des harmonischen Selbstgenügens in der geistigen Anschauung: contemplatio idearum. Denn ihre Vermittlung bildet die Idee, als imago Dei ⟨d. i. invisibilium⟩

Ansteigen der Einwirkung Platos. Die Entstehungsgeschichte von Albertis Lebenswerk de re aedificatoria — zugleich die der klassischen Kunsttheorie! — liegt nach wie vor zu sehr im Dunkeln, als daß man die ⟨steigende⟩ Einwirkung Platos in ihm genau anmerken könne. Aber der Timaeus muß, mag man seine Ausführung noch so früh ansetzen, bei ihm vorausgesetzt werden. Denn schon die Jugendschrift über die Malerei ⟨1435⟩ entnimmt ihm die Theorie des Sehens,[7]) mit ihrer Unterscheidung innerer und äußerer Lichtstrahlen und der Auffassung der Gesichtslinie als Zentralstrahls des Augenpunktes, in dem das innere mit dem äußeren Licht zusammentrifft. Alberti mußte auf diesem Wege — an der Hand der Erörterung dieser Lehre — durch das Zustandekommen der Spiegelbilder ⟨*τὴν τῶν κατόπτρων εἰδωλοποιίαν*⟩ auf seine Theorie vom Sehdreieck und der Sehpyramide[8]) kommen, in denen der Zentralstrahl die Senkrechte auf der Sehfläche ⟨*λειότης*⟩ mit ihrer mannigfaltigen Reflexion ⟨*πολλαχῇ μεταῤῥυθμισθέν*⟩ bildet. Auch seine nach den vier Elementen orientierte Farbenlehre und die Rolle, die das Graue ⟨*φαιόν* d. i. das Dämmerige zwischen Licht und Dunkel⟩ darin spielt, ist von dieser Naturphilosophie aus angeregt.

Es ist die Stelle im Plato, an der die Verhältnisse des menschlichen Körpers ⟨*περὶ σωμάτων κατὰ μέρη τῆς γενέσεως*⟩ auseinandergesetzt werden.[9]) Dem Vitruvischen Architekten sind sie der Schlüssel für das Verständnis des Bauorganismus.[10]) Von hier aber stammt diese für die humanistische

Kunsttheorie grundbestimmende Lehre. Die Schönheit der Verhältnisse eines mit Vernunft begabten Lebewesens wird in der Naturphilosophie des Timäus so hoch eingeschätzt, daß sie der Welt selber «als dem schönsten und in seinem Wesen vollkommensten Werke» eignen müsse: «Daher ist es vernünftig und wahrscheinlich, daß diese Welt ein lebendiges, verständiges und in Wahrheit durch Gottes Vorsehung entstandenes Tier sei» — «ein sichtbares Tier, das alle ihm dem Wesen nach gleichen Tiere in sich habe».[1])

Platos stetige Proportion. Bei der Bestimmung dieser kosmologisch animalischen Grundverhältnisse aus den vier Elementen und drei Dimensionen setzt Plato eine stetige Proportion voraus,[2]) die Alberti seiner concinnitas und damit der Proportionslehre der Renaissance zugrunde gelegt hat. Teile, die ein Ganzes ausmachen sollen, müssen sich in einem Mittleren treffen. Am schönsten fällt diese Vereinigung aus, wenn sie sich in dem Maßstabe des Ganzen treffen, dessen Teile sie sind.[3]) Dies ergibt die schönste Analogie, welche daher die Zeit nach dem «göttlichen» Philosophen divina proportione nannte: im engeren Sinne die des «goldenen Schnitts». Das ist Albertis «certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint»[4]) noch nicht. Aber Marsilio Ficino übersetzt die Platonische Stelle schon ganz in diesem Sinne: Vinculorum vero id est aptissimum atque pulcherrimum, quod ex se et ex iis quae astringit quam maxime unum efficit. Hoc maxime proportio ratioque alternae comparationis assequitur.[5]) Hier also und nicht im Euklid, der nur die mechanische Anweisung zur Auffindung des goldenen Schnitts gibt,[6]) hat man den theoretischen Ursprung dieser die künstlerische Praxis der Renaissance allgemein beherrschenden Lehre.[7]) Es war keineswegs mehr «Spekulation», sondern einfach die Tradition, daß z. B. 1534 ein Mönch Francesco Giorgio dem Jac. Sansovino die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna in Venedig nach der Platonischen Zahlentheorie «korrigierte».[8]) Man glaubte in ihr das Geheimnis der Harmonie des Universums von der sapientia veterum überliefert erhalten zu haben. Wie alles Einzelne sich ihr einfügte, so mußte auch das Kunstwerk, als sein Abbild, sich nach ihr richten, wenn es harmonisch richtig sein wollte. Die feste geometrische Proportion ‹des goldenen Schnittes› setzte sich an die Stelle der ins Unendliche verschwebenden musikalischen. Der Hinweis der Frührenaissancetheorie auf das «non so che» ‹nescio quid› darin wurde vergessen. So daß es schließlich in Opposition zu ihr und der Antike als ästhetisches «je ne sais quoi» moderner Theorielosigkeit wieder hervortreten konnte.

Die harmonisch architektonische Spekulation. Alberti[9]) hält sich im allgemeinen an das vereinigende Mittel in der Proportion. Was den Baumeister an der vielberufenen Timäusstelle über den Weltbau festhalten mußte, war schon der Ausgang von den Dimensionen.[10]) Was ihn als Humanisten erheben durfte, war die Einsetzung der Menschenseele als der

Mittlerin zwischen dem Feststehenden, Ewigen, Gleichmäßigen und dem Umschwingenden, Veränderlichen, Geteilten in den Verhältnissen des Universums. Was ihn schließlich als Künstler entzückte, war die Zurückführung des eigentlichen Kosmos darin, des klar und schön Geordneten, auf die harmonischen Verhältnisse. Diese sind zugleich die einfachsten Zahlenverhältnisse, die Primzahlen, ihre Quadrate und ihre Kuben. Von ihren antiken und theologischen Mysterien geht die Untersuchung aus.[1]) Als erklingende Spannungen aber der Saite, des Monochords, sind sie meßbar. Sie setzen sich in Geometrie um. Was den rechnenden Geist als Wahrheit befriedigt, den fühlenden als schöner Klang erfreut, das ist zugleich ein Maßstab für die Austeilung des Raumes, eine Handhabe der Grundrichtigkeit. Sie müssen also dem Architekten etwas bedeuten. Sie sind die natürlich gegebenen Grundverhältnisse seiner Pläne im dreidimensionalen Raum. Seine Abstände in der Verdoppelung und Verdreifachung ⟨*τὰς τοῦ διπλασίου καὶ τριπλασίου τρεῖς ἑκατέρας ἀποστάσεις*⟩[2]) werden zusammengehalten durch «die Vermittlungen und Ligaturen», durch die der Gott des Timäus alle «psychischen Perioden im fließenden Material» ⟨*μετὰ τοῦ ῥέοντος . . . τὰς τῆς ψυχῆς περιόδους*⟩ ordnete.[3]) Diese harmonischen Vermittler sind nun nicht unsere akkordischen Grundverhältnisse des Dreiklangs, die Alberti ⟨wie man das ohne Verständnis von ihm verlangt hat!⟩[4]) noch gar nicht zugrunde legen konnte, da seine Zeit die Terz und Sext immer noch nicht als Konsonanzen anerkannte. Sondern ⟨*τὰς τῶν ἡμιολίων καὶ ἐπιτρίτων καὶ ἐπογδόων μεσότητας καὶ ξυνδέσεις*[5]) 2 : 3, 3 : 4, 8 : 9⟩, es sind die harmonischen Verhältnisse der Quint, Quart und Sekunde, wie sie der Stimmung der griechischen Lyra zugrunde lagen und in Beziehung auf die Timäusstelle in der Republik[6]) direkt als «die harmonische Stimmung in den Seelenkräften des Gerechten» bezeichnet werden: «daß er sein eigener Freund werde und in Harmonie die drei Teile ⟨der Seele⟩, grade so wie die drei musikalischen Grenztöne die höchste, tiefste und mittlere Saite der Lyra,[7]) mit den etwaigen ⟨diatonischen!⟩ Zwischentönen untereinander verbinde und so durchaus Einer aus Vielem werde». Das macht dann die «Dikäarchia» unseres Frührenaissancepolitikers.

Die musikalischen Grundverhältnisse der Quint, Quart, auch Sekunde[8]) ⟨sesquialtera, sesquitertia, sesquioctavus tonus⟩ als vermittelnde Proportion der drei Dimensionen des Bauwerks braucht nun Alberti in immer neuen Kombinationen der Verdopplung ⟨diapason, disdiapason⟩ und Verdreifachung zur Illustration der finitio in der concinnitas.[9]) Er gibt umständliche Anweisungen zur Auffindung des arithmetischen, geometrischen und harmonischen Mittels ⟨*ἁρμονικὴ μεσότης*⟩. Er findet sie in allem Ansehnlichen und Herrlichen in der Natur. Mit Nachdruck vertritt er «jenen Pythagoreischen Satz, daß die Natur sich in allem gleiche». Auch in der Praxis betonte er die «Musik» in den architektonischen Verhältnissen, die nicht «verdorben» werden dürfe, wie es die Timäusstelle vom chaotischen Welttreiben vorführt. Für die Ver-

tiefung von Albertis Platonismus legt es ein naives Zeugnis ab, daß diese Harmonielehre der concinnitas lange nach der Hauptstelle im 6. Buche mit ihrer nochmaligen Erörterung erst im vorletzten Buche nachgetragen wurde,[1] und zwar grade bei der Vorstadtvilla, statt beim Palastbau, wie man mit Burckhardt[2] erwarten möchte. Der Grund ist gewiß kein anderer.

Die vollendete Zahl Vitruvs. Vitruvs[3] «vollendete Platonische Zahl» — die Zehn, legt als Dezimalrechnung auch Alberti mit der Sechs-Fuß-länge seinem Maßsystem des Menschen zugrunde. Er führt sie auf Aristoteles zurück.[4] Ihr Quadrat ergebe sich aus vier kontinuierlichen Kuben ⟨$10^2 = 1^3 + 2^3 + 3^3 + 4^3$ d. i. $1 + 8 + 27 + 64 = 100$⟩. Sie ist also die Grundzahl für ein aus stetigen Maßverhältnissen zusammengesetztes Ganze.[5] Die pythagoreische Symbolik des Kubischen, als des Unbeweglich-Beständigen ⟨wie der gefallene Würfel!⟩ überlieferte gleichfalls Vitruv,[6] wunderlich genug an literarischen Beispielen: die pythagoreischen Bücher durften die Zahl von 216 Versen ⟨6^3 = Kubus des sechsseitigen Würfels⟩ nicht überschreiten und nur drei davon in einem Schriftstück enthalten sein. Nach dem gleichen kubischen Verhältnisse teilten die griechischen Dramatiker ihre Stücke ein. Denn wie ein Kubus so fest, haftet jene Verszahl im menschlichen Gedächtnis! Der Mißbrauch, lebendige Körper aus Kuben aufzubauen, «damit Vitruv und Dürer besser verstanden werden», ist wie überhaupt der Mißbrauch der Quadrierung in deutscher Schulkunst am wenigsten neu.[7] Etwas von ihrer antiken Mystik spukt heute wieder bei ausländischen «modernen» Kubisten. Die sonstigen Stützen der Theorie sind teils astronomisch, teils medizinisch. Ausdrücklich zitiert werden[8] nur wiederholt Aristoteles und Hippocrates; im übrigen «sapientes celebres und philosophantes», sowie «architecti», die sich danach gerichtet, aber weder Plato noch Vitruv!

Unterdrückung von Vitruvs Namen. Vitruvs Namen unterdrückt Alberti oft, vielleicht aus Selbstgefühl. Er ist ihm ein trockener ⟨scribit inornate⟩ und inkorrekter Schriftsteller «halbgriechisch, halblateinisch». Alberti ist sich bewußt, die antiken Werke «mit eigenen Augen gesehen und gemessen zu haben». Die schöne Stelle über sich selbst,[9] die sein Unterfangen rechtfertigt, den Vitruv zu ersetzen, klingt noch nach in Raffaels und Michelangelos Vitruvischen Erklärungen gegen die blinden Vitruvianer: «Er ist lückenhaft und verworren.» «Er gibt Licht, aber nicht genug.» Seit seiner Neuentdeckung ⟨1414⟩ in Monte Cassino war der antike Zeuge für die Karolingische Baukunst in das geheimnisvolle Dunkel eines mystischen Orakels und Kirchenvaters gerückt. Trotz des Inkunabeldrucks ⟨1486⟩[10] erschwerte schon die Schwierigkeit der gelehrten, noch dazu wirren und seltsamen Sprache seine persönlichste Aneignung den Künstlern, obschon frühe Einwirkungen auf sie ⟨in Italien auf Ghiberti,[11] in Deutschland auf Dürer, vermittelt durch Jak. Barbaro in Venedig[12]⟩ vorliegen. Die Übersetzungen ⟨die erste halblateinisch, halb italienisch 1521 von Cesare Cesarini,[13] 5 Bücher 1536 von

P. D. Caporali〉[1]) ziehen dann unmittelbar die selbständigen Bearbeitungen der Künstler 〈Serlios 4. Buch über die 5 Ordnungen von 1537〉 und die Kommentare der Kenner 〈Tolomei[2]) 1549, Barbaro 1556〉 nach sich. Mit ihnen beginnt dann auch alsbald die Vitruvische Orthodoxie.

Der Stolz auf eine gelehrte Terminologie 〈die einzutrichtern, in der französischen Modesprache, lange vor Perraults Übersetzung[3]) des Vitruv Eselsbrücken in lexikalischer Form erschienen〉 hat jener Orthodoxie in der durchschnittlichen Architektensphäre mehr Vorschub geleistet, als die antike Baukunst, der sie in ihren Leistungen Hohn sprach. Es ist das Kennzeichen der aufstrebenden Zeit, daß sie diesen tatsächlichen Zeugnissen, d. i. «denen, welche Thermen, Pantheon und alle jene Dinge gebaut haben»,[4]) mehr glaubte, als den Redereien der «circulatores», wie eine Beschwörung seines Geistes den Vitruv diese Charlatane des Zirkels doppelsinnig anherrschen läßt.[5]) Der kleine Tempel der Vesta 〈der sog. Sibylle〉 in Tivoli hat als Vorbild des Bramanteschen Musterrundbaus 〈tempietto〉 im Hofe von S. Pietro in Montorio mehr praktische Bedeutung für die antike Theorie der Baukunst, als diese Vitruvschule.

Platonische Wendung gegen Plato. In der Behandlung des «Kunstfeindes» Platon grade in den Kunstschriften Albertis steckt sicher etwas Politik. Er ignoriert ihn als solchen. Er nennt ihn nur als Staatsphilosophen und — Maler.[6]) Das lapidare erste Kapitel des Architekturwerkes 〈nach der Praefatio〉 berührt wie eine 〈Plotinische?〉 Apellation an Plato, den Ideenkünstler, von Plato, den Feind der in der Materie versunkenen Nachahmungskunst: «Wir wollen die Form an sich dem Gemüt und Geist vorstellig machen mit Ausschluß jeder Materie». Er spricht von einer «absoluten Methode» 〈recta absolutaque via〉 «durch Zusammenstimmung und Verbindung von Linien und Winkeln das Antlitz eines Gebäudes zusammenzufassen und zu umschließen». Denn «Form und Figur ruht in den Lineamenten». Das Lineament aber hat nichts in sich, was der Materie folgt.[7]) Teile und deren Unterteile, Lage und Ordnungen sollen so unter sich in ganzen Winkeln zusammenstimmen 〈inter se conveniant〉, daß aus den meisten Gebäuden ein und dasselbe Formengesetz herausspringe. Durch Vorbestimmung von Linien und Winkeln nach sicherer Richtung und Verbindung werden wir das erreichen.

Antike Rehabilitierung des Künstlers. So ist sein eigenes stolzes Verhalten als 〈Platonischer〉 Baukünstler, das ihm die Auftraggeber verscheuchte, da er sich weigerte, seine Ideen selber als 〈«mechanischer»〉 Werkmeister auszuführen, antik bestimmt.[8]) Kunstwerke haben den geringsten Materialwert; sind in ihrer höchsten Form über jeden Preis. Daher Phidias 〈soll heißen Zeuxis〉[9]) die seinigen schließlich verschenkte. Der Kampf gegen die geistige Pariastellung der «mechanischen» Kunst, gegen den Ausschluß aus den artes liberales entschied sich so von selbst ohne Lionardos wütende Philippiken. Sie rennen Türen ein, die der Florentiner Patrizier bereits geöffnet. Fabius Pictor 〈im

Tempel der Salus⟩ ist für den adeligen Maler ⟨im Cortegiano⟩[1]) jetzt antikes Vorbild. Auch hierin wird die Zeit nicht ohne Hülfe der alten exempla erzogen. Auf Alberti geht die Renaissanceliste der antiken Weisen, Helden und Herrscher zurück, die die bildenden Künste beschützt und ausgeübt, die wie Scipio ihnen die Begeisterung zu den großen Taten der Ahnen gedankt haben ⟨in den Büchern über die Malerei⟩. Er stützt sich ⟨in der Vorrede zum Architekturwerk⟩ auf Thucydides, der die Macht Athens aus der «Klugheit der Ahnen» ableitet, «weit über ihr Vermögen zu bauen». Im modernen Italien klingt das prophetisch.

Antik religiöser Charakter der Renaissancekunst. Nur die Kunst vermag endlich «die von den Völkern verehrten Götter ihnen sinnlich gegenwärtig zu machen». Sie hat vorzüglich beigetragen zu der Andacht, durch die wir mit den Himmlischen ⟨superis⟩ verbunden sind.[2]) Des Phidias Zeusbild «trug nicht wenig dazu bei, jene nun weggenommene Religion zu kräftigen» sagt er mit Quintilian ⟨XII, 10, 9: Phidias . . Olympium in Elide Jovem . . cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur⟩. Er entwickelt die Formen der alten Tempel, ihre runden Fenster, doppelt so breit wie hoch,[3]) ihre nach oben sich verjüngenden Türen, so teilnahmsvoll für solche Einzelheiten, als lebten die alten Götter noch. Grade in der Religiosität erweist dieser Künstler seine antike Urwüchsigkeit. Gleich im Atrium des Hauses stehe ein Altar. Damit die Gäste in Freundschaft mit der Religion anfangen. Seine malerischen Vorwürfe gehören sämtlich dem Mythus an; nur die Navicella Giottos erhält einmal die Ehre, neben der Opferung Iphigeniens von Timanthes als Skala der Leidenschaften angeführt zu werden. Dabei wird Wahl der Farben, Bewegungen usw. mit ritualer Genauigkeit vorgeschrieben. Und doch ist er weit entfernt von rationalistischem Illuminatismus. Er ist kein Feind der Dunkelheit im Tempel ⟨wozu man ihn macht⟩. Sondern er hält sie für besonders der Andacht und Sammlung zuträglich, grade nach der Autorität der antiken Tempel, die oft nur eine Türe als Lichtquelle besaßen.» Darum ist er für die Glasmalerei der «viel zu hohen» gotischen Fenster. Nur die weltlichen Gebäude der Alten waren hell. Die kultischen waren bei Festen auf künstliche Beleuchtung gestellt, wie die heutigen.[4]) Das mystische Oberlicht des Pantheon ist ihm das Höchste. Weise Inschriften in den Tempeln anzubringen nach dem Muster des Delphischen[5]) scheint er zuerst wieder angeregt zu haben. Dieser Jünger des Gemistos Plethon und Genosse des Pomponio Leto hat aus der «Platonischen Religion» der Zeit, statt äußerlicher *νόμοι* und antiker Gebärden, das Wahre den Nachkommen überliefert: «Die Seligkeiten der künstlerischen Kontemplation» ⟨quanto alle delitie dell' animo onestissimo et alla bellezza delle cose s'adjunga dalla pictura . .⟩.[6])

Rückwirkung auf den «Geist der Zeit». Der Beiname divus oder divino des italienischen Renaissancekünstlers, vielleicht mit in Rivalität gegen seine landesübliche Beschlagnahme durch den Heiligen ⟨divus⟩ entstanden, er-

scheint so auch nach dieser Hinsicht als keine bloß oppositionelle oder kunstmarktschreierische Phrase. Er beansprucht — grade als der δαιμόνιος der Kirche! — die mystische Weihe und die Verehrung des Platonischen Theologen[1] ⟨Michelangelo, Dürer⟩. Auf diesem Wege ist man dazu gelangt, den bei Cicero wie bei seinen Stoikern altrömisch gering geschätzten bildenden Künsten ihren für die neuantike Kultur entscheidenden geistigen Rang wiederzugewinnen. Hierbei unterstützte den Platoniker wesentlich der Neuplatonismus, ein Geschenk der mystischen Zeitrichtung an die speziell künstlerisch «Schauenden». Auf seinem Wege, jedenfalls mit ihm, kam der ästhetische Ergänzer Platons, der Rechtfertiger der Künste, die statt der Idee «ihren Schatten» ⟨die Natur⟩ nachahmen, kam Plotin in dem Übersetzer und Erklärer beider, Marsilio Ficino, zu seiner stützenden Einwirkung auf das künstlerische Bewußtsein der Hochrenaissance. Astrologie und Zeichendeutung ⟨Kabbala⟩ treten alsbald wieder in seinem Gefolge auf. Sie wirkten grade auf die Höchstgestellten, Gelehrtesten ⟨Pico, Reuchlin⟩. Sie stehen in geheimem Bezug zur Reformation!

Malerei als Urkunst der Menschlichkeit Alberti geht, wie seine ganze Zeit, in der Kunstauffassung von der Malerei aus. Sie ist die Urkunst, Unterweiserin jeder menschlichen Betätigung. Die «sittlichste Fertigkeit», fast wie in Ottiliens Tagebuch. Im Narcissus findet Alberti das humanistische Symbol des Ursprungs der Kunst. Er ist der zum Staunen über sich selbst — dem Platonischen Anfang der Philosophie — gelangte Mensch:

Adstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem
haeret, ut e Pario formatum marmore signum.

Ovid[2] hat ihm hier sichtlich vorgearbeitet. Auch dem plastischen Kunstideal des Altertums setzt er das malerische entgegen. Das Selbstgefühl der Renaissance spricht in ihrem akademischen Diskussionsthema vom Vorzug der Malerei über die Plastik, das für die werdende Kunsttheorie mehr bedeutet, als solche Diskussionen sonst bedeuten. Es hielt sich durch die schon plastischer bedingte Hochrenaissance hindurch, trotz der unwirschen Gegenreden ihres «Proto-Plastikers» Michelangelo.[3] Es sollte schließlich zum künstlerischen «Modernismus» führen.

Arte di disegno für alle maßgebend. Damals freilich verstand man unter Malerei die Kunst des disegno, strenge Zeichnung. Das erhellt schon aus ihrer Zurückführung nach Plinius ⟨nicht Quintilian, wie Alberti auch hier irrtümlich zitiert⟩ auf den Schattenumriß. Donatello hätte gewiß sonst nicht den Bildhauer in ihre Lehre geschickt zur Erlangung der Meisterschaft.[4] Koloristische Auffassung, wie sie aus dem Paradoxon Botticellis von dem Farbenfleck an der Wand hervorleuchtet,[5] steht damals noch vereinzelt. Daß aber auch der Architekt der Schüler des Malers sein soll, eignet dieser Zeit ausschließend. Sie entnahm diese Theorie der griechischen Architektur: «Wenn ich mich nicht irre, nahm der Architekt von niemandem anderem als dem

Maler die Architrave, die Basen, die Kapitäle, die Säulen, die Gesimse und alle anderen ähnlichen Dinge hinüber.»[1]) Auch das kehrt im 19. Jahrhundert als Kern antiker Kunstweisheit wieder.[2]) Nur wer die griechische Säule so auf den Gipfel jeder künstlerischen Schönheit erhebt, wie Alberti, kann derart «alle anderen Dinge» aus ihrem Systeme ableiten. Auch hier bestimmt der Humanismus den Geschmack. Vitruv sieht in der Säule ein Bild des menschlichen Körpers. Ein antikischer Draufgänger wie Filarete macht daraus gleich den nackten menschlichen Körper. Noch bei Goethe ⟨der vielleicht den Auszug aus Filarete bei Montfaucon gelesen hat⟩ klingt das fort: »Kleid eine Säule — Sie sieht wie ein Fräule.»[3])

Metrische Architektur. Alberti nun ist der erste, der der Säule den unwürdigen Dienst, den Bogen zu tragen, nach dem antiken Gesetze abnehmen will.[4]) Daß er mit dem Bogen eine Vorstellung — des Banausischen, Utilitaristischen des Speicher- und Kellergewölbes — verbindet, gibt er dadurch zu verstehen, daß er die Bogenhalle auch in Schmuckbauten «den geringeren Leuten» ⟨cives mediocres⟩ zuweisen will. Doch auch nur als Archivolte ⟨in utrisque testudinata⟩. Dem Portikus «vornehmer Herren» ⟨praestantissimorum civium⟩ ziemt durchaus der Architrav ⟨trabeatam esse condecet⟩.[5]) Sein Argument gegen den Bogen auf der Säule möchte man auch metrisch nennen. Der runden Säule kann das viereckige Auflager des Bogens nicht angeglichen werden.[6]) Auch durch den zwischen geschobenen Kämpfer nicht! Immer werden die Ecken auf ein Leeres unter ihnen zu drücken scheinen. Auch im Rundsäulenbau! So von Grund aus metrisch empfanden die Einführer der antiken Metrik in die Landessprachen. Auch Burckhardt, der auf seine Begründung gar nicht eingeht, fällt dieser Bezug dabei ein.[7]) Was sie stört, ist nicht die falsch angebrachte Last, sondern ihr inconcinnes Maß ⟨quantum archa quadrati circulum a se contentum excedit, tantum in vacuo pendeat⟩: die Quantität am unrechten Ort! In der Bogenstellung der Cancelleria ist der Ansatz der Bogen auf der Säule dicker als ihr oberer Durchmesser, um den Gegensatz zwischen Träger und Last zu betonen. Es handelt sich nicht um das Konstruktive. Die Tragfähigkeit des Spitzbogens hat er wohl zugegeben. Alberti spricht von arcuatae imitationes, dekorativen Bogen. Er hat auch aus der dekorativen Verdeckung von Blößen — der architektonischen Notlüge — nie eine Gewissenssache, sondern er hat damit Schule gemacht.[8]) Nennt die romanische Architektur doch auch den Architrav eine «Lüge», da das Mauerwerk ja durch Bogen gehalten werden müsse.

Antike Formensprache. In der Aufzwingung der griechischen Tempelfront auf die moderne Mauerwerkarchitektur bereitet sich etwas ganz Ähnliches vor, wie in der Aufzwingung der antiken Versmaße auf die modernen ametrisch gefügten Sprachen. Gleichwohl haben diese hyperantiken Bestrebungen auf beiden Gebieten zu dem gleichen positiven Ergebnis geführt: zum modernen klassischen Baustil ⟨Palladios⟩ und daß grade in den germanischen Ländern

ein klassisches Versmaß geschaffen ward. Beide Ziele treten erst im folgenden Zeitraum des eigentlichen Klassizismus in den Vordergrund. Die griechischen Tempel auf italischem Boden und in Sizilien existieren auch für Alberti noch nicht. Vielleicht zum Glück! Seine Rückführung der christlichen Basilika auf die antike, die durch Jahrhunderte zum Glaubenssatz wurde,[1]) lehrt auf unserem Gebiete, wie er sehen mußte. Daß Rom zunächst ausschließlich die Antike repräsentierte, ermöglichte in der Baukunst, wie in der Literatur, die ungezwungene stetige Fortbildung, die das romanische Mittelalter jetzt wie eine ansteigende Vorbereitung zur Renaissance erscheinen läßt. Auch in der Formensprache liegt hier kein Bruch vor, sondern nur eine Korrigierung, Veredlung und Verfeinerung nach antik-römischen Prinzipien. Schon zeitgenössische Kunsttheorie stellte das Wirken Brunelleschis in Parallele mit der Erneuerung der antik-römischen Sprache in Prosa und Vers gegenüber der mittelalterlichen Praxis: «Und das geschah aus Achtung vor der antiken Art des Tullius und der anderen großen Männer. Und so, nach diesem Muster, nehme ich das Bauen. Was der antiken Art darin folgt, das verhält sich nach obiger Parallele wie die Sprache des Tullius und Virgil gegen die früher bei uns übliche.»[2]) Der gute Filarete war, nach seiner eigenen Aussage, kein großer Lateiner und nichts weniger als ein architektonischer Grammatiker in klassisch gelehrter Umgebung wie später Palladio. Er stellt, ein Schatten, den Albertis Kunsttheorie wirft, nur die Ansicht des neuen Menschen dar, wie sie sich auf der breiten Fläche abhebt.

Das römische Bauideal in seinen Folgen für die Welt. Was davon geblieben ist, genau wie vom gereinigten Latein als geistiger Verkehrs- und Kunstsprache, das ist die Humanisierung unserer Städte und Wohnungen. Im kleinsten und entlegensten europäischen Städtchen und in den europäischen Quartieren aller Weltteile weisen die Fronten der Häuser in ihrer «Bildung» den Kundigen nach Rom und Athen und grade die durchschnittliche Formensprache nach der Heimat der Renaissancefassade[3]): Portale und Nischen nach römischen Triumphbogen, die Pilaster der Wand nach dem Kolosseum, die Fenster nach den aediculae des Pantheon. Die gewöhnlichste Scheinrustika markiert das Imponierende römischen Mauerwerks. Über der Banalität in der Verwendung dieser Bauformen vergesse man doch nicht ihre eigentümliche Ausdrucksfähigkeit. Es ist die Probe auf die Durchführung von Wohltaten, daß sie banal werden! Die Mauerlöcher und Türme der mittelalterlichen Behausungen — die Steine des Anstoßes für die neuen Städtebauer der Schule Albertis, fielen vor dem antiken Geiste der neuen Munizipalverwaltungen. Mit der Renaissancefassade zog Licht, Luft und Sonnenschein in die Wohnräume nicht bloß des Adels, sondern auch der Bürgerschaft. Wer sie eine Lüge nennt, der nenne immerhin jedes Licht-, Luft- und Ordnungsbestreben «konventionelle Lüge». Er tadele, wie an den Straßenfronten auch, daß man nicht in jedem beliebigen Hauskleide auf die

Straße oder in Gesellschaft geht, daß man die «Formenspuren» der Küche und des heimlichen Gemachs nicht mit «konstruktiver Ehrlichkeit» jedermann «zur Erwägung stellt», sondern sie verschwinden läßt. Und das hat die «antike Baulüge» der Renaissance schließlich auch in des Wortes Bedeutung erreicht. Sie hat mit dem Streben nach dekorativer Repräsentation auf dem Straßenbild schließlich doch auch dieses selbst «schmucker» machen helfen. Die Erziehung zur öffentlichen Sauberkeit ist auch hier nicht grade die Feindin der privaten zu nennen. Und nicht dadurch wird die Natur verletzt, daß man sie zu den Bedürfnissen der allgemeinen Menschheit in Gleichgewicht zu bringen sucht: keinen Selbstzweck aus ihrer «materiellen Konstruktion» macht.

Innere Gründe für die Abwendung von der Gotik. Darin zeigt sich der radikale Umschwung der Geistesrichtung wie des Geschmacks, der sich damals mit solchem Widerwillen von der Gotik abzuwenden begann. Es lag nicht, wie wir es heute ansehen, an dem «nationalen» Gegensatz dieser Kunst gegen die Antike.[1]) Denn ihre Benennung von deren barbarischen Zerstörern hat ja eben erst diese Zeit aufgebracht.[2]) Es war zumal der immer «wilder» werdenden Gotik gegenüber das Gefühl der «convenientia», daß der Natur hier Gewalt angetan werde. «In diesen Mauern, diesen Hallen, will es mir keineswegs gefallen.» Bis auf den letzten Rest schwand die Achtung vor der konstruktiven Macht dieser die starren Massen bewegenden und bauenden Kunst, dieser souveränen Steigerung der Architektur zum Lebensprinzip. Palladio sah schließlich nur die «Konfusion»,[3]) »inconsiderata coacervandorum lapidum libido» nennt es Alberti. Er kann sich diese Zeitmanie der Türme nur astrologisch erklären.[4]) Sie war in Italien nie sehr tief gewurzelt. Der römische Geist begann sich wieder auf sich selbst zu besinnen, aus der Masse herauszutreten, sie von überschauendem Standpunkt aus zu beherrschen und zu gliedern.[5]) Alberti faßt den römischen Baugeist als Synthese des griechischen und orientalischen.[6]) Auch die Architektur, den Platonikern schon nicht mehr bloß als Kirchenbau die führende, die soziale Kunst an sich, unterwirft sich der Grundforderung der convenientia, sich zu den Dingen um sie herum, ihren Ansprüchen und Bedürfnissen in Beziehung zu setzen. Sie wird dadurch nicht rein utilitaristisch wie in unserer Zeit, sondern in jenem künstlerisch-modernen Sinne wesentlich malerisch. Man sehe die Erörterungen über die Baulage, das Stadtbild.[7]) Der ethische Nützlichkeitsbegriff aus Platos Republik[8]) begegnet hier in rein ästhetischer Fassung. Nur das Schöne ist nützlich, d. h. im sinnlich-geistigen Verstande der convenientia: zweckmäßig, bequem ‹commodum›. Hier stellt sich wieder der antike Begriff der Eleganz ein,[9]) den auch Mathematik und Technik so adoptierten: Necessitati satisfecisse leve quid et perpusillum est: commoditati prospexisse ingratum, ubi offenderit operis inelegantia.[10]) Auch an der Natur ‹«den Göttern»› erkennen wir ‹wohl nach Ciceros[11]) antik teleologischem Bekenntnis› mehr das Schöne als das Nützliche. Der künstlerische Glaube rührt und ehrt

die Zeit, in der er entstehen konnte, daß das Schöne den Behörden als «an sich dauerhaft» ⟨perennitati⟩ empfohlen werden kann.[1]) Denn jeder, selbst der Feind, hüte sich, ein schönes Werk zu beschädigen oder zu zerstören!

Der humanistische Baumeister als Fürstenerzieher ⟨Filarete⟩. Der humanistische Fürstenerzieher fühlte sich auf diesen Gebieten durch die Vor- und Zwischenreden Vitruvs an seinen Cäsar autorisiert. Bald sollte sich ihm der Maler Diognet als Lehrer Marc Aurels[2]) gesellen. Daß dieser Lenz der antiken Baugesinnung aber sogar für die Geheimnisse der Kalkbereitung und Aufmauerung eine Cyropädie vertrug, zeigt des Mailänder Hospitalbaumeisters Antonio Averlino, genannt Filarete, Bauroman an den Herzog Francesco Sforza und seinen Sohn Galeazzo Maria ⟨um 1460⟩. Eine Werbeschrift für die schöne Natur der usanza antica gegen die häßliche Barbarei der usanza moderna, d. i. die Gotik. Ihre Bau- und Kunstgeheimnisse will sie durchaus nur neu gefundenen antiken Büchern verdanken. Sie praktiziert den Platonischen Sozialbaumeister der «Epinomis» und verwendet die Lehren der Republik in ihren Plänen zur «domus honestatis». An den kräftigen Gegensätzen der klassischen Bauformen lernt man die künstlerische Ausdrucksfähigkeit wiederum verstehen. «Für das Haus des Edelmanns paßt nur die dorische Ordnung.»[3]) Daß die antiken Mahnungen zur Ehrung der Meister fruchteten, wie sie hier zum Teil aus antiken Quellen in ersten phantastischen Ansätzen zur antiken Künstlergeschichte[4]) zum Ausdruck kommen, zeigen Federigos von Montefeltro Vollmachten für seine Baumeister[5]) in Urbino.

«Polifilo». Der humanistische Mönch als Antiquar. Das Wunderlichste und Bezeichnendste in der Ausschmückung des Kunsttraktats durch die amorosa visione der Zeit leistet der «Traumliebeskampf» ⟨Hypnerotomachia⟩ des «Polifilo» ⟨von 1467, zuerst ediert bei Aldus 1499.⟩[6]) Als lebendige Diotima der consolatio philosophiae-artis erscheint hier das «eisgraue, ehrwürdige Altertum» selber in der Figur einer schönen — führenden und verführenden — Nymphe Polia ⟨*Πολιά*⟩. Die Psychomachia des Prudentius liefert nur das Schema des Titels und, ganz in Roman getaucht, das Grundmotiv des Sieges dieses amor rationalis über alle niederen Begehrungen. Polia führt zum Herrscherthrone der «Eleuterylida» ⟨Willensfreiheit⟩.[7]) In erster Reihe allegorisch ist das Ganze ein Lebensbekenntnis: die ins Traumland zurückgedrängte Kunst- und Altertumsleidenschaft eines Dominikanermönchs. Als Liebhaber der M⟨?agistra⟩ Polia verrät die Zusammenstellung der Initialen der 38 Kapitel des Buches, wie man früh herausgebracht hat, den «frater Franciscus Columna».[8])

Venedig und Griechenland. Schon das vordringliche Griechisch weist ⟨wie die Edition durch Aldus⟩ in diejenige Gegend, wo die Kunstgelehrten die Künstler erzogen und daher die eigentliche Heimat des Kunst- und Poesietraktats zu suchen ist, in das Gebiet der Handelsstadt Venedig. Die

Reisen nach Griechenland und in den hieroglyphischen Orient, das Land der Obelisken und Pyramiden, in diesem Buche sind jedoch wohl nur im Traume erfolgt. Die Bauwerke, die es aus wirklicher Kenntnis beschreibt, weisen höchstens nach Florenz und Rom über die nähere Umgebung Venedigs hinaus. Hier ⟨unterrichtet von Guarino mit Ermolao Barbaro⟩,[1]) in Padua und Treviso ⟨dort zuerst als Professor der Rhetorik⟩ wirkt der Mönch während eines langen Lebens ⟨1433—1527⟩, das die drei Menschenalter des furor antiquarius sah. Wie dieser selbst auf einen zeitlichen Ordensgenossen des Savanarola abzufärben vermochte,[2]) tritt in der Behandlung des Heidnischen und Nackten so harmlos offen hervor, daß eine spätere dafür verständnislose Zeit hinter dieser Traumleidenschaft für die Antike ein heuchlerisches Leben voll Wüstheit denunzieren zu müssen glaubte.[3]) Der Verfasser war wohl darauf gefaßt. Der greuliche Drache, der ihn beim Eintritt in die «schöne Pforte» ⟨zur Kunst des Altertums⟩ anfällt, bedeutet wohl dergleichen. Er verwahrt sich wohl dagegen, indem er sich den ⟨von Vasari auch dem Mantegna zugeschriebenen⟩ Geschmack zuschreibt, gute Antiken selbst den schönsten lebenden Gestalten vorzuziehen. Freilich wird in Kunstanekdoten, wie der verbreiteten[4]) von der unzüchtigen Wirkung der Praxiteleischen Venus auf einen Jüngling, in Nymphenbeschreibungen, priapeischen und Venusopfern in der Tat mehr geleistet, als für die Zwecke der edlen Führerin Polia unumgänglich notwendig erscheint. Doch hat grade diese barocke Seite des Buches ⟨die fünf Sinne als ebensoviel Nymphen, die des Gehörs mit der Laute,[5]) Venus, Mars, Adonis⟩ am längsten nachgewirkt. Sie hat ohne Zweifel die Konzeption des Adone von Marino bestimmt, unter den vielen nachgewiesenen Plagiaten des berühmten Modedichters das nicht bekannte, grundlegende.[6]) Eingestandenermaßen ⟨nach einem zeitgenössischen Dichter⟩ hat sich Bernini ⟨1665⟩ durch eine Stelle darin anregen lassen, den unter Alexander VII. ausgegrabenen Obelisken des 5. Jahrhunderts v. Chr. auf den Rücken eines marmornen Elefanten zu setzen.[7])

Beschreibung von Kunstwerken. Polifilos Stärke und seine Bedeutung in der Geschichte der Kunsttheorie beruht auf der Beschreibung von Kunstwerken. Er machte damit alsbald Schule im Kunsttraktat seines Heimatlandes ⟨bei Gauricus in Padua⟩.[8]) Er dehnt diese Kunst, «vom Geiste der Georgica beseelt», zuerst gleichfalls auf die Pflanzenbeschreibung aus, lange vor deren Ansätzen in fachmäßiger Botanik.[9]) Die Beschreibung des bronzenen Pferdes scheint ⟨schon unter dem Eindruck des Colleoni von Verrocchio⟩ zuerst ⟨1467⟩ ein vieldiskutiertes Lob- und Streitobjekt der Antike[10]) in die Theorie einzuführen: das massive Streitroß des Marc Aurel ⟨im Holzschnitt auch ein Paßgänger⟩. Der Elefant[11]) gehört in die hieroglyphische Region, in der sich die Dechiffrierer der «sapientia veterum» als einer Anleitung zu Bilderrätseln ⟨«Rebus»⟩ bereits wohlfühlen. Aus ihr stammt und speist sich der Devisen- und Emblemenkult[12]) der Folgezeit. Die Stilisten der Anspielung

im 17. Jahrhundert, die auf «Lord Euphues» in einem geträumten Griechenland zurückgehen, haben Polifilo nicht vergessen.[1])

Vitruvische Orthodoxie. Als Heißsporn im Kampfe für die Vitruvische Baukunst gegen die «blinden Modernen», die «Pseudoarchitekten ohne Literatur, Maß und Kunst», die Enkel der Latiums Heiligtum plündernden und begrabenden Goten, gibt Polifilo dem Filarete nichts nach.[2]) Sein gelehrter Nachdruck auf korrekte antike Terminologie und Konstruktion — eigentümlich genug in einem so phantastischen Werke, das sich an das Publikum der Volkssprache wendet — charakterisiert schon in ihm das Lokal, aus dem später die Vitruvianische Orthodoxie hervorgehen sollte. Noch ihren letzten Vertretern im «grand siècle» ⟨Félibien⟩ gilt Polifilo als Kirchenvater.[3])

Doch war das Werk zuerst lateinisch abgefaßt. Nur mit Widerstreben hat sich Polias Verehrer[4]) zur sprachlichen Konzession an die «illiterati» entschlossen, um für sie einzutreten, wohl erst auf das Drängen des die Kosten des Druckes tragenden Herausgebers.[5]) Albertis Architekturbuch lag damals ⟨seit 1485⟩ schon im Drucke vor. Der Begleitbrief Polizianos zu ihm enthält bereits eine ähnliche Anregung.[6]) Doch ungleich Filarete bezieht sich der «heidnische» Dominikaner nicht auf Alberti. Solche Anregungen, wie die des Ausdrucks der Körpergestalt in bewegten Gewändern,[7]) brauchen in dieser Zeit kaum mehr auf seinen «Rat» zurückzugehen.

Aufgehen der Poesie in der antiken Kunstbegeisterung. Das völlige Aufgehen der Poesie in der antiken Kunstbegeisterung kennzeichnet die Hochrenaissance. Es läßt sich kein deutlicherer Ausdruck der künstlerischen Stimmung der Frührenaissance denken, als der Polifilo. Ihre ganze Naivität und Ungeniertheit, Schwärmerei und Altklugheit, Träumerei und Realienfreude, unzulängliche Fachsimpelei und studentische Lustigkeit spiegelt der liebenswürdige Kunstmönch wieder. Er ist ganz anders, als wie die Wackenroder sich ihn romantisch träumen. Er ist sehr klassisch. Aber sehr abgewichen werden die großen Klosterbrüder der Kunst, die Fra Filippo Lippi, ja selbst die Fra Angelico nicht davon sein. Will man den klassischen Höhenschwung studieren, so halte man diesen Typus zu einem neuen, den die Hochrenaissance erzeugt, und in den befreundeten Schülern ihrer beiden Kunstgrößen, Fra Bartolomeo und Sebastiano del Piombo, dem Polifilo entgegenstellt. Die Wendung in der höheren Kunsttheorie, für die Lionardo ein für allemal auf die Mönche verweist, wird daran deutlich.

Rettung des künstlerischen Temperaments durch den Platonischen Arzt. Was Nicolaus von Cusa für die Frührenaissance ist, das ist Marsilio Ficino für ihre Hochblüte, der Kunstphilosoph, der schon mehr neuplatonische, als christliche, und daher wieder mehr im ketzerisch-idealistischen ⟨körperfeindlichen⟩ Grundsinne platonische Vermittler Platos. Landino in den berühmten Camaldulensergesprächen, in den «Geburtsstunden des Mediceischen Zeitalters» legt dem L. B. Alberti seine Lehre in den Mund.[8])

Marsilio ist nicht bloß Platoniker, sondern antiker, d. h. geistiger Arzt.[1]) Eine eigene Bereicherung erfährt von dieser Seite die Apologie der Kunst: die Rettung des Temperaments des Künstlers. Aristoteles macht grade das im Mittelalter verrufenste der antiken Temperamente, das melancholische, zum geistigen, der Kontemplation günstigsten.[2]) Bisher galt das wohl als Bestätigung des dämonischen Charakters beim Künstler und Philosophen. Der Schrecken der Mönchszelle, die «Acedia», die geistige Unlust ‹zum Guten› wurde mit ihm in eins gesetzt. Ohne Frage hat das auf die Geltendmachung des Ernstes, des Tiefsinns im weltlichen Geiste gedrückt. Das Ideal grade des Künstlers war der übermütige Fant und Spaßvogel. Das ändert sich jetzt. Nicht mehr als Söhne des Saturnus wurden die schweren Geister, ein Lionardo, Bramante, Michelangelo, Raffael angesehen, wenn das Volk auch sein «mezzo pazzo» noch für sie in Bereitschaft hatte. Dies wurde jetzt von den antiken Ärzten einer besonderen, sekundären Form des melancholischen Temperaments zuerkannt, das als speziell pathologisch Melancholia secunda hieß und von jener hohen geistigen Form der Melancholia prima abzusondern war.[3]) Dürers berühmtes Blatt der «Melancholia I»,[4]) das alle ihre physikalisch-astrologischen Bezüge und physio-psychologischen Kennzeichen sammelt, zeugt von dem Selbstgefühl, mit dem der ernste Künstler von dieser Rehabilitierung seines Temperamentes Besitz ergriff. Noch wird seine Aufschrift vom ‹hundsköpfigen› Dämon präsentiert. Aber der Bogen des Friedens über der aufgehenden Sonne umgibt sie. Doch eine Grundbedingung stellt diese «schwarzgallige» Geistesnatur, wenn sie nicht Raub des bösen Geistes werden will. Sie muß, wie der biblische König, ihn durch die Mysterien der Lyra vertreiben. Sie muß Harmonie in sich bringen und außer sich um sich erzeugen. Man sieht, wie so die ernste, die hohe Kunst der erneuerten Antike, von ihren gleichsam physiologischen Grundlagen aus, die Harmonie zu ihrem Prinzip erheben muß. Ein kleiner Erote sitzt auf dem schweren Mühlstein, der dem bestimmt ist, «der dieser Kleinen einen ärgert». Er ist in tiefe Kontemplation versenkt und notiert — Platonisches. Über ihm hängt — haarscharf ausgerichtet — die gleiche Wage der Astraea. Neben ihm führt die Jakobsleiter vom Steine Bethel — dem Urmonument aller Kunst — in die Höhe.

III. Hochrenaissance und Barock.

1. Herrschaft der Kunsttheorie.

Die antike Allegorie in Raffaels «Poesie». In der Stanza della Segnatura des vatikanischen Palastes prangt, von Raffael gemalt, zwischen den Allegorien der Theologie, Philosophie und Jurisprudenz als vierte Fakultät des hohen Geistes: die Poesie. Man scheint auf kein stolzeres Dokument dafür verweisen zu können, daß der Dichtung im Anfang des 16. Jahrhunderts ihr antiker Rang in der geistigen Verfassung wieder feierlichst zugestanden ward.

Allein schon das «numine afflatur», das Virgil[1]) von der Cumäischen Sibylle braucht und Michelangelo auf seiner Decke nebenan, treuer die Idee wahrend, in der antik-christlichen Prophetin selber verkörpert hat, weist sie in die alte ausschließlich gelehrte heilige Region. Das schwere Buch in ihrer Hand verdient ihr den antiken Lorbeer auf ihrem Haupte. Die antike fünfsaitige Lyra in ihrem Arm weist auf des medizeischen Papstes Hauskunst. Leos Musikleidenschaft hat damals durch seine Poetiker, Vida und Bembo, in die poetische Form harmonisch-metrische Spekulationen hineintragen lassen, die der Dichtung das heute erst zur Reife gediehene Erbgift der Renaissance einimpften, sie in Musik aufgehen zu lassen. Für jene Zeit aber ist ein gewöhnlich übersehenes Attribut bedeutsamer: die Menschenhäupter an den Lehnen ihres in menschliche Gliedmaßen ausgetragenen Armsessels, auf die sie sich stützt. Sie zeigen, was ihre Adlersflügel eigentlich in Schwung setzt ⟨als ob sie sich an ihnen zum Fluge abstoßen wolle!⟩: diese Poesie ist, soweit sie Weltliches berührt, eigentlich die Kunst.

Künstler und Kunst in der Schule von Athen. Raffael hielt sich selbst für würdig mit seinem Fachgenossen ⟨Sodoma!⟩ in die dem Künstler bis dahin theoretisch verschlossene Halle der artes liberales einzutreten: nach des Phidias' Muster, der auch sich selber ⟨mit dem Perikles⟩ auf dem Schilde seiner Pallas ⟨mit der Amazonenschlacht⟩ anbrachte.[2]). Er lieh dem Euklid, als Meister des disegno in der Schule von Athen die Züge seines Lehrers Bramante. Die Tafel vor dem «Pythagoras» ⟨ἐπογδόων⟩ feiert das harmonisch-

optische Gesetz Lionardos.[1]) Vielleicht stellt er ihn dar. Das Ganze bedeutet eine einzige Beschlagnahme der antiken Bildung durch die Künstler. Die septem artes ⟨von links nach rechts⟩ im Vordergrund vertreten: durch den schreibenden Grammatiker mit den fürstlichen Knaben, den Arithmetiker, der mit den Fingern zählt, nicht das Diapason deutet, als gehörte er zum Pythagoras, dem Vertreter der Musik, den Dialektiker, aus seinem Folianten demonstrierend, den im Gewühl vertieften Rhetoriker aus Quintilian, nicht zufällig für die Kunsttheorie, wie wir sehen werden, Mittelpunkt des Ganzen, den Geometriker mit dem Zirkel, den Astronomen mit dem Himmelsglobus. Auch daß mit den Schulwissenschaften das Höchste nicht geleistet sei, wird vorstellig gemacht durch den Jüngling, der nach antiker Weisung ⟨durch den Bärtigen im Philosophenmantel⟩ von den Meßkünstlern sich abwendet und am Zyniker Diogenes vorbei die vier Stufen zur Halle emporsteigt. In ihr lehren Plato und Aristoteles die Beziehung auf das Obere und die Beherrschung des Unteren ⟨in ihren Gesten⟩. Ihre Umdeutung auf Petrus und Paulus, als eintretend in den Kreis der heidnischen Wissenschaft, durch die Beischriften ihrer Bücher ⟨Timeo, Ethica⟩ später paralysiert, stützte sich wohl auf den «zweiten Plato», eine jugendliche Idealgestalt, die aus der Gruppe des Sokrates heraus schwärmerisch nach den Eintretenden blickt. Bei allem steht jedenfalls die Kunst und ihre antike Lehre im Vordergrund der Idee.[2])

Doch ein erst zu erschließender Zug auf der Decke der Sixtina spricht noch lauter für das theoretische Selbstgefühl des Künstlers der Hochrenaissance. Da hat der große Rätselsteller aus Dante, den Klassikern und der Bibel nichts minderes unternommen, als mit dem göttlichen Künstler des christlichen Neuplatonismus als «somo artifice» zu wetteifern: indem er dessen Galerie von Meisterreliefs von der ersten Stufe des Danteschen Reinigungsberges als funkelnde Bronzeplatten unter seine Schöpfungen aufnahm.[3]) Nicht bloß der Dichter, grade der Künstler konnte im höchsten Sinne das Wort des Horaz, ergötzend zu bessern, durch sich wahr machen.[4])

Lionardo über den Vorrang des Künstlers vor dem Dichter. Den überdeutlichen Kommentar zu dieser stummberedten Theorie gibt der Dritte in der Trias der neueren Kunstgrößen: Lionardo in seinem Buche von der Malerei.[5]) Er gibt sie mit der schärfsten Spitze gegen den Poeten. Der Künstler beansprucht seine Stelle im neuen Menschheitsideal bis zu den Anweisungen der vita solitaria, die ihm, dem sich unermüdlich an der Natur Übenden, am unentbehrlichsten ist. Die Disputationen zwischen Dichter und Maler gemahnen in manchen Absätzen an ihre bittere gegenseitige Abfuhr in Shakespeares «Timon von Athen».[6]) Nur daß sie hier ausschließlich dem Dichter zuteil wird. Es ist, als wolle der Maler beweisen, daß er aufgehört habe, ein «stummer Poet» zu sein. Er spricht als «Anwalt der Kunst, die nicht in Worten redet, sondern durch sich selbst ihr Wesen in Taten dar-

legt»,[1]) eine sehr wissenschaftliche Sprache. Er zahlt es «den Wortmachern, die sich selber loben» heim, daß sie seine Kunst aus der Zahl der freien Künste ausgestoßen haben ‹per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali›. Die jetzt in den Kunsttraktaten beliebte Ausdeutung der Stelle über die Kunstweisheit eines Phidias und Polyklet in Aristoteles' Nikomachischer Ethik[2]) zugunsten der künstlerischen Akademiefähigkeit hält Lionardo unter seiner Würde.

Der Streit der Künste. Dafür läßt er, «der selbst auch Bildhauer, also zu unparteiischem Urteil befugt ist», dem Bildhauer seine Inferiorität gegenüber dem Maler spüren auf Grund der gröberen Mechanik und geringeren Geistigkeit der Plastik.[3]) Denn der Maler muß das, was der Bildhauer durch grobe Tatsächlichkeit zuwege bringt — Vertiefungen und Erhöhungen des Körperhaften — durch weise Berechnung der Licht- und Farbenwirkung erreichen. Nicht einmal die größere Dauerhaftigkeit will er ihm einräumen! Aber das ist ein geringfügiges Argument. Denn in diesem Punkte «übertrifft ein Kesselschmied alle unsere Werke!». Michelangelos Platonistisches Bekenntnis zur antiken plastischen Kunsttheorie — der plastischen Idee, die in jedem Marmorblocke schlummere — gewinnt auf Grund dieser zeitgenössischen Behandlung an Bedeutung. Er durfte grob werden in seiner Aussprache: «Der, welcher geschrieben hat, die Malerei wäre edler als die Skulptur, hätte er die anderen Dinge, von denen er geschrieben hat, ebenso gut verstanden, so würde sie mein Dienstmädchen besser auseinandergesetzt haben . . .» ‹avrebbe meglio scritte la mia fante›.[4])

Denn das ist gewiß, daß die Höhe der Kunst von den Meistern der Hochrenaissance aus dem malerischen Schwelgen im Bunten, Überladenen, Dekorativen durch plastische Herausarbeitung des rein Großen, Einheitlichen und Wahren erreicht worden ist. Benvenuto Cellini konnte an Michelangelos Grabe ohne Kenntnis jener Ausfälle mit Recht neben «des wunderbaren Michelangelo» Vorläufer Donatello auch Lionardo da Vinci als die preisen, welche «mündlich und schriftlich erklärt haben, daß die Malerei nichts anderes als der Schatten der Skulptur sei» . . . «Mit Hilfe jener großen Tugend der Skulptur haben sie jene Lüge der Malerei so gut behandelt, daß Andere sie nicht erreichen konnten, weil sie sich nicht zuvor in der Skulptur tüchtig ausgebildet hatten.»[5]) Den guten Frieden zwischen den beiden Künsten, von dem Michelangelos Gutachten auf Varchis Umfrage[6]) in diesem Streite spricht — «Genug, da alle beide, nämlich Malerei und Skulptur ein und derselben Intelligenz entstammen, so kann man einen guten Frieden zwischen ihnen schließen . . .» — diesen Frieden schließt die Zeichenkunst. Sie ist die allgemeine Platonisch-Aristotelische Intelligenz der Kunst.[7]) Nach dem Rivalitätswert Raffaels — in Aretinos Überlieferung[8]) freilich! — hielt er sich für «die Gottheit des Zeichnens».

Antikes plastisches Einteilungsprinzip der Künste. In jedem

Falle und mit antikem Grund hat damals die Plastik der Kunst ihr schöpferisches und Einteilungsprinzip gegeben. Schon Alberti eröffnet damit sein breve compendium de componenda statua: «Die einen nämlich, wie z. B. die, welche in Wachs und Ton arbeiten, bringen das angestrebte Werk ebensowohl durch Hinzugeben wie durch Hinwegnehmen zustande; diese werden von den Griechen πλάστικες, von uns Bildner genannt. Andere bringen es nur durch Wegnahme zustande, wie z. B. die, welche durch Abschlagen des Überflüssigen die gesuchte, in einem Marmorblock ⟨potentiell⟩ vorhandene und verborgene menschliche Figur an das Licht fördern. Diese nennen wir Bildhauer. . . Eine dritte Gattung bilden die, deren Tätigkeit sich auf das Hinzugeben beschränkt. . . Hier dürften nun vielleicht einige meinen, daß auch die Maler hierher gezählt werden müßten und dies deshalb, weil es in deren Gebrauch liegt, Farben nebeneinander zu stellen.» Dem letzten schließt sich — sichtlich ironisch — Lionardo an.[1]) Er ist wenig befriedigt von diesem plastischen Einteilungsprinzip. Michelangelo entscheidet an Varchi: Ich verstehe unter Skulptur die Kunst, die vermittelst des Wegnehmens geübt wird, die aber auf dem Wege des Zusetzens betrieben wird, ist der Malerei ähnlich.

Er gebraucht für dies Prinzip des Wegnehmens in der Skulptur den Vergleich: «Man müsse sich das Bild wie im Wasser liegend denken, welches man allmählich immer mehr abläßt, so daß die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt.»[2]) Man könnte meinen — wozu Albertis Einführung der πλάστικες einladet — daß es sich hier nur um des Plinius[3]) Einteilung handele: Plasticen matrem esse statuariae sculpturaeque et caelaturae: der Kunst des Wegnehmens ⟨durch den Meißel⟩, Zusetzens ⟨in getriebener Arbeit⟩ und des Schnitzens ⟨in Holz und Stein⟩, die beides übt. Allein wir werden noch im Zusammenhang zu erörtern haben, weshalb grade Quintilian der klassische Ort für diesen ausgedehntesten Gemeinplatz der Renaissancetheorie sein könnte. Auch er berührt ⟨gelegentlich des Materials⟩ wiederholt die obige Einteilung.[4]) Allein an einer Stelle, wo er von dem Vornehmen spricht, auf das jede Kunst hinziele, sagt er — durchaus im Sinne Lionardos —: «Auch der Maler, wenn er durch die Mittel seiner Kunst bewirkt, daß etwas in seinem Bilde vor das andere zurücktritt, weiß selbst genau, daß da eine glatte Tafel sei.»[5]) Der Maler also erreicht die unterscheidenden Wirkungen der bildenden Künste auf geistige Weise. Doch nicht hier, sondern an einem andern Orte, dessen Wichtigkeit für die humanistische Erziehung der Kunsttheorie heraussprингt, nämlich über die Komposition[6]) heißt es: «Die Methode besteht im Zusetzen, Wegnehmen und Verändern» ⟨ratio in adjectione, detractione, mutatione⟩.

Seine Wurzel im christlichen Neuplatonismus. Daß hier in der Tat eine speziell von der bildenden Kunst ausgehende allgemeine Theorie gemeint ist, und zwar aus der dieser Zeit noch ganz homogenen neuplatonischen Philosophie, belegt der ihr jedenfalls zugänglichste christliche Vertreter,

der Areopagit. Er vergleicht[1]) das wahrhafte Sehen des Überwesentlichen durch Lossagung von allem Seienden mit denjenigen, «welche ein leibhaftes Bild fertigen, alle hinzugetanenen Hindernisse, welche dem reinen Anschauen der verborgenen Form im Wege stehen, hinwegnehmen und durch bloße Hinwegnahme die verhüllte Schönheit rein, an sich offenbaren». Diesem Hinwegnehmen ⟨ἀφαιρέσεις⟩ wird ein Zusetzen ⟨θέσεις⟩ gegenübergestellt.

Das jedenfalls bekannteste der Gedichte Michelangelos[2]) gestaltet den auch im künstlerischen Verkehr von ihm als Paradoxon hingeworfenen Gedanken des Alberti aus, daß in jedem Marmorblock eine vollendete künstlerische Idee beschlossen sei ⟨Non ha l' ottimo artista alcun concetto — Ch' un marmo solo in se non circonscriva⟩, und daß es nur auf die dem Geiste ⟨intelletto⟩ gehorchende Hand ankomme, sie zu enthüllen. So fühlt er, die Lehren des Phädon auf seine eigenste Kunst übertragend, seine eigene Idee in sich, im rohen Material, als schlechtes Tonmodell, der Erlösung harren. Die nobil donna ⟨Vittoria⟩ ist die Bildnerin, der diese Seelenkunst zufällt. Wie verbreitet dies psychologisch-pädagogische Vergleichsspiel mit der Skulptur unter den Florentiner Platonikern war, kann man aus den unter seine «Sentenzen» aufgenommenen Aussprüchen des Marsilio Ficino im Kommentar zum Dionys-Areopagita entnehmen: «Si fecit Deus hominem ad imaginem suam, certe est in homine statua Dei, quamvis abditamentis abscondita.» Ferner: «Mundum Deus statuam fabricatus est suam.» Also der Mensch sowohl als die Welt als herauszuarbeitende Statue des göttlichen Bildhauers![3])

Auch Dürer bedient sich der bildhauerischen ἀφαίρεσις-Idee in seinem bekannten Wort: «Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.»[4]) Umgekehrt faßt er ein anderes Mal als Maler die Theorie vom Standpunkte der θέσις: Ein Maler sei inwendig ganz voller Figur, in die er auch, wenn er ewig lebte, allezeit von den inneren Ideen auszugießen hätte, von denen Plato schreibt.[5]) Für Lionardo ist der Maler bereits «Herr, Gott und Schöpfer» ⟨signore e Dio als creatore⟩ aller anschaubaren Dinge. Auch er ist Platoniker in der Forderung der Selbstbearbeitung durch Abstoßung des Materiellen ⟨la tua materia⟩.[6])

Das malerische Prinzip ⟨des Zusetzens⟩ das positive ⟨göttliche⟩. Er spricht die merkwürdige Beobachtung aus, daß Maler in ihren Figuren sich selber malen mit all ihren Mängeln und Gebresten. «Ist einer rasch und lebhaft, seine Figuren sind es auch. Ist er fromm, die Figuren schauen mit ihren gekrümmten Hälsen ebenso aus.» — Hat ihm Peruginos Ausnahme die Regel bestätigt? — «Ist er schlecht proportioniert, die Figuren sind's desgleichen.» Er wagt die echt Platonische Erklärung, daß das, was die Figur ⟨εἶδος⟩ des Menschen ausmache, auch sein Urteil a priori bestimme ⟨innanti sia il proprio giudizio nostro⟩, so daß im Grunde jeder so sei, wie er sich haben wolle und alles so haben wolle, wie er sei.[7]) Der Schüler solle aufs Äußerste gegen dies Gebrechen ankämpfen ⟨con questo vitio ti bisogna

sommamente pugnare!). Er solle objektiv die in der Natur verkörperte Idee darstellen (fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale).[1] Wie die Platonische Liebe diese Vorstellungen von einer immanenten Bildkraft bestimmt und färbt, führt schon über die reine Kunsttheorie hinaus. Hierbei kommt auch die dritte Quintiliansche Methode, die mutatio (z. B beim Metallguß!) zu ihrem Recht.

Eine nahezu groteske technisch-künstlerische Anwendung erfährt diese Theorie in dem merkwürdigen Metallgußmadrigal Michelangelos.[2] Die geliebte Frau nimmt da so eng und dicht (per si brevi spazi) von dem Liebenden Besitz, daß er — zerplatzen (sterben) muß: Alta donna e gradita — In me discende per si brevi spazi — C' a trarla fuor, convien mi rompa e strazi. Beim Herausarbeiten ihrer Form, bricht seine Hülle.

Die Kunst der Beobachtung (nach Aristoteles und Seneca gegen Demokrit). Für Lionardo bedeutet die Malerei die Beobachtungskunst an sich. Vedere e speculare setzt sein Schüler Lomazzo gleich. Lionardo geht aus von Aristoteles' hoher Taxierung des Zeichnens für die Erziehung des Auges.[3] Die Beobachtung beruht auf der Wissenschaft des Sehens, ohne die alle übrigen Wissenschaften und Künste nichts sind. Visu carentem magna pars veri latet, dieser Satz des Seneca ist noch für den Kreis des jungen Goethe in Wetzlar mystisches Leitwort gewesen; aus diesen Regionen dringend.[4] Nur die Musik kann als prinzipielle Kunst des Hörens neben die des Sehens treten. Sie teilt mit ihr die Seele aller Kunstübung und Beobachtung, die Maßrichtigkeit, die Proportionalität. Und unsere Seele ist (nach Plato) eine Harmonie. Allein wie das Gehör im Range unter dem Gesicht, so steht die Musik im Range unter der Malerei.[5] Das trete schon im ökonomischen Verstande des Kräfteverbrauchs zutage. Denn während der Musiker seine bezaubernden Harmonien in der Zeit auseinanderlegen muß und sie dann vorübergerauscht und verloren sind, genügt bei der Malerei ein Blick sie zu erfassen, und sie dauern in seiner Ausführung zu fernen Geschlechtern. Scharf wendet er sich gegen die Lehre (der Florentiner Neuplatoniker), daß das äußere Gesicht das innere störe. An die Blindheit des «Sehers» Homer und Tiresias knüpfte das Altertum die Theorie von der überweltlichen Exklusivität der idealen Schönheit. Sie ist uns schon bei der Lehre vom Nackten in der Kunst begegnet.[6] Hier ist es vornehmlich das Abstraktionsbedürfnis, das in der absichtlichen Blindheit der Philosophen (Demokrit, Plato) seinen symbolischen Ausdruck fand.[7] Die ἀφαίρεσις der übersinnlichen Spekulation beginnt den christlichen Platonikern beim «Ausreißen des störenden Auges». Für Lionardo ist das eine — humanistisch — «Dialektik», das andere schlechthin «Narrheit». Der Aristoteliker als Künstler besteht auf dem nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu.[8] Das Auge (come signore dei sensi) ist der Sokratische Richter der Scheinwissenschaft, «mit der man unter unaufhörlichem Schreien und Handfechten hin und wieder streitet», das Gehör,

welches nach Einklang verlangt, nicht minder beleidigend als das Auge. Der Philosoph hätte dazu die Augen schließen sollen. «Aber närrisch war der Mann und verrückt der Diskurs und sehr töricht war es, sich die Augen auszureißen.»[1])

Urbaner und mit feiner humanistischer Spitze hat Raffael an dem kunstfeindlichen Philosophen Kritik geübt. Er läßt den blinden Demokrit im antiken Philosophenmantel hochbejahrt an seinem Krückstock sich in den Kunsttempel tasten, den er aus der «Schule von Athen» gemacht hat. Er soll so die Lehre der antiken Philosophie bewähren, «daß der Mensch bis an sein Grab an seinem Unterricht und an der Ablegung seiner falschen Meinungen arbeiten solle». So interpretierte die Kunsttheorie selber dies in ihrem Sinne gemalte Epigramm.[2])

Die Platonische Kritik des Scheinsehens und ihre Anregung der Perspektive. Die Platonische Kritik des sophistischen «Scheinsehens» ⟨φανταστική⟩ der bildenden Kunst gegenüber der genauen Aufnahme ⟨εἰκαστική⟩ — in der Republik und im Sophisten[3]) — wirkte auf die Kunsttheorie als ähnlicher Stachel, wie sein Vorwurf der Lüge auf die Poetik. Zugleich gab sie Kunde von der Ausbildung der perspektivischen Kunst der Alten, von deren Feinheit die Verkürzung des vortretenden Fußes beim Praxitelischen Faun Zeugnis ablegt. Platos Erinnerung an die durchschnittliche Untenansicht des höher aufgestellten Kunstwerks, der zufolge «das Obere kleiner als recht und das Untere größer erscheinen müßte, wenn man es in den wahren Verhältnissen wiedergeben wollte»,[4]) ist für Lionardo der praktische Ausgang für seine subtilen Untersuchungen über die Perspektive. Heute hat das wieder einen theoretisierenden Künstler, Plastiker, der mit Lionardo die Bevorzugung des Reliefs vor der Rundplastik teilt, zu der These geführt, daß das ganze Ringen der Kunst nach Reinheit der Maßverhältnisse vergeblich sei. Damals veranlaßte die Einschwörung der Künstler grade auf den sie herabsetzenden antiken Kunstphilosophen nur um so heißeres Bemühen, an seiner eigenen unfehlbaren Hand seinem Tadel zu entgehen. Der bald darauf im Sophisten folgende Spott Platos über den «einen gehörigen Standort, von dem aus Bilder betrachtet werden müßten»,[5]) wenn sie nicht sinnlos werden sollen, begeisterte später Pozzo zu seinen Virtuosenstücken an der Decke von S. Ignazio in Rom, für die eine bezeichnete Stelle im Fußboden den Schlüssel der Betrachtung abgibt.

Platonische Berichtigung des Sehtruges. Nur um so eifriger ging man jetzt darauf aus, Maß und Zahl, Platos gefeierte Berichtiger des Sehtruges, in den Dienst der eigenen Sache zu stellen. Die alte kabbalistische[6]) «Maßrichtigkeit» — jetzt im optischen Verstande! — sollte die Gesetzmäßigkeit der von Plato so gescholtenen «Phantastik» dartun. Nirgends zeigt sich das stärker als bei Dürer, der ihr sogar mit dem Platonischen Weltbaumeister die Subjektivität selber, die ⟨antiken⟩ Temperamente unterwerfen will:

«Also ist durch die Maß von außen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, luftig, wäßrig oder irdischer Natur sind. Dann der Gewalt der Kunst wie vorgeredt meistert alle Werk!»[1]) Die objektive Exaktheit der Maße sollte ins Auge aufgenommen werden: im mathematisch-geometrischen Verstande fester Konstruktion des Verschwimmenden und Verschwebenden im Eindruck. Daher die zentrale Bedeutung, die man damals in der künstlerischen Begabung dem «Augenmaß» beilegte! Daher die Abneigung gegen «ein neu erdichtetes Maß» des falschen Idealismus, da manche jetzt «das recht aus der Natur herausgezogen haben».[2]) Es sind besonders Platonisierende Mathematiker, die sich zuerst auf exakte Berechnungen der Perspektive verlegen, so der Lionardo befreundete Fra Luca Pacioli aus Borgo S. Sepolcro, für dessen «divina proportione» Lionardo die Tafeln zeichnete. Auch der Bruder des Pomponius Gauricus, der die strenge Perspektive in die Skulpturtheorie einführte, war Mathematiker. Noch im 17. Jahrhundert erscheinen die Perspektivlehren der Mathematiker unter dem Platonischen Titel «der Sehtrug».[3]) Es ist vielleicht nicht zufällig, daß die perspektivische Manie mit dem Wiedererwachen der Theaterlust in Rom und Ferrara Ende des 15. Jahrhunderts zusammenfällt.

Vitruvs Scenographia. Aus Vitruv[4]) entnahm man, daß die Einführung szenischer Dekoration auf dem Athenischen Theater die Kunst der Perspektive herausforderte. Der erste Dekorationsmaler ‹Agatharchos› war zugleich der erste Schriftsteller über den Gegenstand. Er habe keine Geringeren als Demokrit und Anaxagoras zu Schriften über die Perspektive angeregt. Für den Architekturtheoretiker ‹Serlio› ist daher die Perspektive die Szenographie des Vitruv.[5]) Die Einführung ihrer strengen Anforderungen — bis auf Metopen und Triglyphen — kennzeichnet die strengen Vitruvianer, die in ihrer Kunst die «Regelmäßigkeit» des Klassizismus für alle Gebiete einleiten. Die reiche Literatur, die Vitruv grade bei diesem Anlaß anführt, mußte die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt, als das eigentliche Zentrum der Kunstweisheit der Alten, lenken, und zugleich den Ehrgeiz der Theoretiker anregen, sie von sich aus wieder herzustellen.

Parallele zwischen Optik und Akustik. Ursprünglich half man sich, wie Pomponius Gauricus[6]) beweist, nach Vitruvs Anleitung am angeführten Ort ganz empirisch mit Ausmessung der äquidistanten Radien der Sehpyramide und der Beobachtung «an den meisten, selbst ältesten Monumenten». Der Spiegel von Lionardo zur Objektivierung der Bilder empfohlen, erwies sich wohl von jeher hilfreich. Alles drängte nun aber nach Erkenntnis einer prinzipiellen, die mühsame Streckenmessung und unsichere Übertragung ersparenden mathematischen Formel. Vitruvs Theaterbau, insbesondere seine Harmonielehre anläßlich der Schallverstärkungen im Theater,[7]) scheint nun zur Wiederauffindung des antiken Parallelgesetzes zwischen Optik und Akustik geführt zu haben, nach dem die Abnahme der Größenerscheinungen in der

Gesichtslinie nach den gleichen mathematischen Verhältnissen erfolgt, wie das Verklingen eines Tones in den Schwingungen seiner Teiltöne.[1]) Während Alberti die Anwendbarkeit dieses Gesetzes auf die Bildperspektive noch bestreitet,[2]) hat Lionardo es bereits nach allen Richtungen durchgearbeitet und zur Anerkennung gebracht. Raffael, der in seinem Sposalizio das Schulstück seiner strengen Durchführung geliefert hat, gibt gewiß zum Zeichen dessen dem jüngsten Schüler des Pythagoras in der Schule von Athen eine Tafel mit dem vollendeten architektonischen Ausdruck der harmonischen Proportionen, in der griechischen Terminologie erklärt,[3]) die der Jüngling mit sichtlichem Stolze zur Schau stellt.

Die antiken Grenzen der Perspektive. Pomponius Gauricus bezeichnet die Vogel- und Froschperspektive griechisch als Katoptik und Anoptik ⟨κατοπτική⟩ und ⟨ἀνοπτική⟩.[4]) Er unterscheidet die Zentralperspektive als universalis von der Einzelperspektive als particularis und beweist, daß der Bildhauer wenigstens sich von Anfang an über die Undurchführbarkeit einer absoluten Zentralperspektive im allgemeinen klar war.

Der Platonische Ausgangspunkt der Sehtheorie ⟨die Sehpyramide⟩ hat dagegen Lionardo und seinen gleichstrebenden Freund Fra Luca Pacioli zu rigorosen Anforderungen an die Perspektive bestimmt.[5]) Gewiß erwiesen auch sie sich heilsam für die Erziehung des Raumsinnes der Maler. In der Praxis aber ⟨z. B. des Raffaelschen Sposalizio⟩ führten sie zu der starren, unlebendig wirkenden Regelmäßigkeit oder sonst zu jenen unschönen und dem Laien unverständlichen Verkürzungen ⟨scorci⟩, wie sie schon Aretino als Sprecher der Venezianischen Kenner im Kunsttraktat des Dolce[6]) voll Überdruß abweist. Hat die Überzeugung von der Sorglosigkeit der Alten gegenüber diesen starren und unschönen Konsequenzen oder eigene selbständige Schönheits- und Bewegungslust von dieser extremen Theorie so bald abgeführt? Paolo Veronese berücksichtigt schon wieder allzusehr den «oberflächlichen» und sich stetig verschiebenden Augenpunkt.[7])

Platonische Mathematik der Kunst ⟨als oberste Naturwissenschaft⟩. Lionardos Überschätzung der Perspektive hängt mit der Platonischen Tendenz zusammen, das Weltall in die Kunst- und Schönheitsbetrachtung hineinzubeziehen. Auf Perspektive beruht ihm die Astronomie und darum muß jene die Hauptsache ⟨principal membro⟩ in der Malerei sein.[8]) Durch die drei mathematischen Wissenschaften Arithmetik, Geometrie und Astronomie — schon als die modernen Erfahrungswissenschaften im Gegensatz zu der trügerischen «Verstandeswissenschaft» ⟨scientia giuditiale⟩ der Astronomie! — suchte damals die Kunst echt Platonisch ihre Berechtigung im Kreise der wissenschaftlichen artes liberales zu erhärten. Die Erfindung ⟨inventio⟩ setzt sie in die Arithmetik ⟨die den Dingen zugrunde liegenden Zahlenverhältnisse⟩, die Maßrichtigkeit ⟨dispositio⟩ in die Geometrie und die tatsächliche Ausführung ⟨elocutio⟩, die Gestaltung durch das Allwissen, in die Astronomie.

Hier wagt Lionardo nun die — im Prinzip sehr gesunde — radikale Absage, daß nicht die bildende Kunst sich in diese Wissenschaften «kleide», sondern daß umgekehrt die Wissenschaften sich großenteils in die Malerei, als Beobachtungskunst, kleiden ‹in gran parte si vestono della pittura›.[1] Er bemerkt an der Hand der antiken Einteilung in Ethici und Physici, daß die Malerei zur Naturwissenschaft, der Physik, führe ‹wie die Poesie zur Geisteswissenschaft, Ethik›.[2]

Mathematische Anmaßungen der Poetik. Gradezu als «Abfuhr» wendet sich diese Absage an die Poetik. Ihre Schuleinteilung nahm die künstlerische Proportionsstrenge ‹misura› nicht bloß für das Versmaß in Anspruch. Schon hallte es in ihr «von Einheit und Dreiheit» in der Anlage der Dichtungen.[3] Die Bekleidung des poetischen Körpers ‹res et verba› mit Sentenzen aus der Allwissenheit aber war ihr altes Privilegium: Das Platonische *ὅλον* — nicht jeder verstand seine ironische Behandlung im Jon! —, das Aristotelische *καθ' ὅλου* war ihr Vorzug vor der pragmatischen Wissenschaft. Was machte der poetische Panepistemon — so lautet der Titel einer darauf bezüglichen Vorlesung des Politian — damals für eine Poesie! Hier ist Lionardos organische Kunstanschauung am stärksten berechtigt, ihm die Wahrheit zu sagen.

Und sie tut es, «nach Noten» im Sinne ihrer Harmonik. Sie nennt ciceronianisch[4] den Poeten, der «durch Zusammenraffen aus verschiedenen Wissenschaften gestohlener Dinge» es ihr in der Komposition gleichtun will, einen «unehrlichen Makler» ‹un sensale . . . che fa un composto bugiardo›. Denn er gestaltet diese Dinge nicht. Er borgt sie nur, gleich Krämern, die mit fremden Waren auf den Jahrmarkt ziehen. Es ist das ein scheeler Seitenblick auf die «umherziehende Kunst» des Quintilian,[5] «die in jeder Materie mitspreche». Der Unmut des Malers über die gnädige Zulassung durch das verkehrte ut poesis pictura, führt zu einer ungerechten, aber bald sehr nötigen Kritik des ut pictura poesis, die stellenweise Lessing vorausnimmt.[6]

Kritik des «ut pictura poesis». Die Poesie eine redende Malerei? Eine blinde Malerei ist sie,[7] die mit leeren Wortschällen an die sinnfällige Fiktion des Bildes heranreichen will. Ein Poet, der malen will, bringt dieselbe Wirkung hervor, «als wenn man dir ein schönes Angesicht Stück für Stück zeigen wollte».[8] Die spezifische Macht des malerischen Eindrucks beruht auf der Gleichzeitigkeit harmonischer Verhältnisse. Daß Lionardo diese im Nacheinander völlig in Abrede stellt, befremdet bei seiner Musikkunde. Es tut seiner Gereiztheit wohl, die um die Gunst der harmonischen Proportionen buhlende Poetik einseitig darauf hinzuweisen, daß sie immer nur «homophone Wirkungen» erzielen werde, die der Einzelstimme, und nicht die der musikalischen und malerischen Polyphonie.[9] Er denkt wohl an die Dramatik, aber noch nicht von fern an eine musikalische, wie sie auf solche Ausstellungen hin jetzt bald versucht wird, gestützt auf Aristoteles' Bericht

von der *δύμαμις φανερά* der dramatischen Melopoeie. Sondern wieder bestimmt ihn lediglich die Sinnfälligkeit: «Das einzige wahre Amt des Dichters ist, Worte miteinander redender Leute vorzutäuschen, und nur diese stellt er für den Gehörsinn grade so vor, wie natürliche.[1]) Darum auch schätzt er in dem Poeten — echt lateinisch — lediglich den Redner. Er sagt es der zeitgenössischen Poesie unverblümt, doch in gutem Sinne: daß ihre einzigen wahrhaften Effekte rhetorische seien.

Richteramt der Blinden und Tauben. Wie Diderot bereits will er die Frage experimentell entscheiden: durch das ausschließlich auf jeweilig eine der beiden Künste von Natur beschränkte Publikum, die Blinden ⟨für die Dichtung⟩ und die Tauben ⟨für die Malerei⟩.[2]) Ohne alle Frage, werden die letzteren im Vorteil sein, weil sie den minder vorzüglichen Sinn, das Gehör, entbehren. Sie werden sich auch über die der Poesie vorgeblich ausschließlich eignenden Wirkungen der Ethopoeie durch den Maler ebenso rasch und ebenso sicher orientieren können. Hier stützt er sich auf das schon früh dem Renaissancemaler ⟨Botticelli⟩ als Probstein stumm beredter Dramatik vorleuchtende Sujet des Apelles von der Wahrheit vor dem Richterstuhl des Toren ⟨«die Verleumdung»⟩.[3]) Dagegen wie will der Dichter, der Anhäufer von «Namen» dem Blinden die Entzückungen des Naturgenusses darstellen? Wie er, der sich soviel mit der Liebe bemenge, dem Liebenden die Geliebte?[4]) Ein König ⟨Mathias Corvinus von Ungarn⟩ hat darüber entschieden.[5])

Poetischer Vorzug der Skizze ⟨Quintilian⟩. Gleichwohl neidet er dem Poeten die Leichtigkeit, Sicherheit und Eindringlichkeit der Skizze.[6]) Hier soll der Maler von ihm lernen! Ist es aus diesem Grunde, daß Raffael in der Schule von Athen dem im Gewühl entwerfenden Schriftsteller — dem «Rhetoriker» nach der Vorschrift Quintilians[7]) — den Vordergrundplatz einräumt?

2. Stilschule Quintilians.

Die antike künstlerische Stilschule in der Rhetorik. Wie häufig genug im Leben, so verrät auch hier in der Theorie die scharfe Tonart nur die erst vor kurzem erfolgte Emanzipation. Die Kunstlehre ist von Anbeginn eine Schöpfung der Poetik der Renaissance und zwar speziell ihrer Schuldoktrin: der antiken Rhetorik. Nicht nur so nebenher dankt sie dem Quintilian das antike Muster der Stil- und Künstlergeschichte. Die Behandlung der Sprache, sei es in gebundener oder ungebundener Rede, erschien den Alten ganz anders eine Kunst, als man sie sich heute vorzustellen pflegt: als die Kunst an sich. Demgemäß war die Ausbildung darin wesentlich künstlerisch. Sie konnte so zum Prototyp der künstlerischen Erziehung überhaupt werden. Die enge Fühlung mit der Musik auf der einen Seite —

durch die höchst gesteigerte Empfindung für Klang und Rhythmus in den von Natur kunstvoll harmonischen antiken Sprachen — mit der mimischen Kunst auf der anderen Seite inmitten eines natürlich und nicht bloß zu schauspielerischen Zwecken ausdrucksvollen und ausdrucksfreudigen Menschentums: beides machte die antike Kunst des Wortes zur natürlichen Lehrerin der beiden Grundforderungen des bildnerischen Stiles, der Komposition und der Charakterisierung. Diese Ausdrücke selbst, die uns heute mit der tönenden und bildenden Kunst verwachsen scheinen, entstammen der Kunst des Wortes.

Compositio und dispositio künstlerische Aufgaben. Schon die Definition der compositio als constructio verborum,[1]) ihre Einteilung nach ordo, junctura, numerus[2]) läßt die bildnerisch-musikalische, die rein künstlerische Absicht hervortreten und nicht, woran wir bei sprachlicher Komposition in erster Linie denken, die grammatisch-logische. Die Komposition soll «anständig, angenehm und mannigfaltig» sein ⟨honesta, jucunda, varia⟩, wesentlich künstlerische Forderungen! Sogar die Disposition, mit der wir heute die antike Vorstellung der dürr logischen Form einer sprachlichen Ausarbeitung — etwa der Chrie![3]) — verbinden, bedeutete im klassischen Altertum mehr eine freie, künstlerische Anordnung ⟨τάξις⟩. Aristoteles[4]) läßt nur die allgemeine Zweiteilung der Rede in Aufstellung und Beglaubigung ⟨Darlegung und Beweis⟩ gelten. Er nennt das starre Schematisieren, das Spätere gleichwohl immer strenger ausbildeten, «lächerlich». Die Terminologie der älteren Schule ⟨des Theodorus von Byzanz⟩,[5]) die er als Kuriosum anführt, ist nach ihm dem Leben und der organischen Natur entlehnt: «Einfahren, Abschweifen, Zweige». Das Altertum scheint bis auf Ausnahmen die exakte Strenge und nun gar die Uniformität der Disposition eher vermieden als gesucht zu haben. Sie war Sache der Persönlichkeit, der großen Natur. Von ihr rät Quintilian[6]) sie sich abzusehen, nach dem vieldeutigen Grundtheorem der Naturnachahmung, worauf das klassische Altertum den Schüler verwies, wenn es ihn dem Takte seiner harmonischen Erziehung überlassen zu können glaubte. Er exemplifiziert hierbei[7]) gradezu auf den Maler, den Kunsthandwerker, dem man auch nicht alle in der Natur möglichen Umrisse, alle möglichen Gefäßformen überliefern könne. Seine «Homerische Einteilung»[8]) — «more Homerico» — von der Mitte oder vom Ende anzufangen, das Horazische «in medias res» des Epikers, ist ausgesprochen künstlerisch. Die streng methodischen Franzosen, Voltaire voran, lehnten sie daher selbst für die Dichtung ab — il faut commencer au commencement —, mit besonderem ihnen eigentümlichen Effekt.[9]) Sonst läßt Quintilian nur noch «ökonomische»[10]) und Zweckmäßigkeitsgründe,[11]) also wieder sehr bewegliche, im Grunde künstlerische, für die Disposition gelten. Sein Vergleich der Wirkung der partitio — im Gegensatz zur stetig fortschreitenden ⟨continua⟩ Disposition — mit dem Genuß des Wanderers, die vorgesteckten Meilensteine absolviert zu haben,[12]) ist schwerlich ernster zu nehmen, als Ci-

ceros Lob des gewissenhaft seine Einteilung an den Fingern abzählenden Hortensius.

Partitio = Perspektive. Doch ist Cicero, wie überhaupt ein Freund speziellerer Disposition, so auch der zahlenmäßigen partitio.[1]) «Sie macht die ganze Rede klar und durchsichtig» ⟨illustrem et perspicuam⟩.[2]) Von dieser Seite her ist die Erörterung der Perspektive an der Hand des Begriffes Disposition zu verstehen.

Der humanistische Kunstlehrer im Atelier ⟨Pomponius Gauricus⟩. Pomponius Gauricus, ein Neapolitaner,[3]) der nicht lange nach Lionardo — mit einer Widmung an Ercole von Este in Ferrara — die Theorie der Skulptur behandelte,[4]) verwendet den Begriff der Perspektive eigentlich für die ganze Komposition — bis auf die nötige Zahl und Anordnung der Personen. Von diesem Theorem nimmt also das große Aufräumen in den von Figurenklumpen überfüllten Bildern seinen Ausgang, das der Verzeichner des Aburteils Michelangelo darüber «despejo» nennt.[5]) Gauricus, ein Poet, der im Dialog mit gelehrter humanistischer Gesellschaft sich nach der Residenz wendet, wo Guarino durch seine Professur an der Universität die Poetik schon sozusagen konsolidiert hatte, kann nach Alberti am deutlichsten zur Anschauung bringen, wie die Kunsttheorie in der humanistischen Schule heranwächst. Die Begeisterung für die «achte ars liberalis» ist so groß, daß man sie nicht bloß eines Freien — «*ὄγδοος σοφός*»[6]) — sondern eines Königs würdig findet. «Seit unendlicher Zeit» ⟨ad sexcentos annos⟩ ist hier wieder jemand, der in antiker Weise «die Literatur mit der Bildkunst vereinigt». Das Gespräch findet im Atelier ⟨*ἀγαλματούργιον*⟩ statt: in der Zeit, da er «von den philosophischen Studien ausruht» und an dem Orte, der für die Theorie der Antike in der Bildkunst die gleiche Metropole bedeutet, wie Vicenza für Architektur und Poetik: nämlich in Padua, der Stadt des Squarcione, des ersten Zeichenlehrers «nach der Antike», des Lehrers Mantegnas, ihres Erhebers über die Natur.[7]) Das Interesse der «griechischen Philosophen» an den Paduaner Künstlern bezeugt auch Vasari, der seine Nachrichten über sie ihrer Korrespondenz verdankt.[8]) Einem der Unterredner, dem Paduaner Rhetoriker Raphael Regius, dem Interpreten Quintilians, wird gleichfalls die Lust nachgesagt, seine Redekunst mit der Bildkunst zu vertauschen. Denn wer sie nicht liebt, nicht umfaßt, liebt nach den Worten des Philostrat nicht die Wahrheit.[9]) Er entfernt von sich die Weisheit, sofern sie in das Bereich der Poeten ⟨also der Bildner im Prinzip⟩ zu fallen pflegt und verwirft die Symmetrie, ohne die kein Wort und keine Tat zu bestehen vermag! Unser Dichter selber ⟨Virgil⟩ bestätigt die Identität des Schreibens und Bildens ⟨das ägyptische *γράφειν* in Hieroglyphen⟩, da er Aeneas die Reliefs des Dädalus durchlesen läßt ⟨Dædali caelaturam perlegisse facit⟩.[10]) Kann aber jemand Homer und Demosthenes bis zum Wetteifer mit Virgil und Cicero ⟨den Höchsten bei Petrarca⟩[11]) nacheifern, der nichts von Poetik und Rhetorik

weiß? Es müßte denn einer die Versmaße des Virgil «mit dem Zirkel» ⟨circino⟩ übertragen[1]) und sich dann einbilden, ihn erreicht zu haben. Die meisten jetzigen Bildhauer aber gleichen den Schriftstellern, die nach dem Ausspruch unseres Calpurnius[2]) die Worte wie Würfel dahin werfen und nur abwarten, ob es ihnen glücken werde.

Dispositio des Bildes nach *σαφήνεια* ⟨perspicuitas⟩ und *εὐκρίνεια*; diese wieder nach *ἐνάργεια*, *ἔμφασις* und *ἀμφιβολία*. Es ist nun sehr merkwürdig, wie dieser «Sohn eines Grammatikers», so rühmt er sich, es unternimmt, dem bildenden Künstler Stilunterricht nach dem Hermogenes am Muster des Virgil zu erteilen. Die klassischen Beispiele zum Teil aus der Schildbeschreibung im 8. Buche der Aeneis[3]) werden als bekannt vorausgesetzt. Er unterscheidet zwei Hauptarten der «Perspectiva»[4]): Die *σαφήνεια*, die er als perspicuitas interpretiert. Also deutliche Scheidung der Gruppen! Hier: die Griechen fliehend, von den Trojanern verfolgt. Dort: Achilles im Kriegswagen auf die Trojaner einstürmend. Das Beispiel ist mindestens besser, als das überfüllte Durcheinander der Seeschlacht von Actium auf dem Schilde des Virgil. Zweitens die *εὐκρίνεια*, die Plazierung nach Würde und Bedeutung: in der Mitte, «ganz aus Eisen getrieben der Kriegsgott» und erst in zweiter Reihe die Diren und die Discordia. Die *εὐκρίνεια* wieder zerfällt in drei Unterarten: 1. Die *ἐνάργεια*, Verstärkung des Sinnfälligen durch Hervorhebung der Ursache: die Lanze rückwärts im Sande steckend, also nach nur leichter Verwundung von der Brust zurückgeprallt.[5]) 2. *ἔμφασις*, was man aus der Darstellung herankommen sieht: zwei Feinde einander gegenüber, jeder auf sich bestehend,[6]) den Kampf erwartend. 3. *ἀμφιβολία* des Moments! Das deutlichste Beispiel der Reiter des Polygnot, bei dem man nicht entscheiden kann, ob er auf- oder absteigt; ein Ziel des Wetteifers für den grammatischen Bildhauer![7]) Im *νόημα*, bei dem man mehr vermutet, als man sieht, empfiehlt er mit Protogenes, der darin Meister war[8]) zu wetteifern. Als Beispiele: trunca manum pinus regit . . . demissum lapsi per funem. . . . Indutus at olim Demoleos cursu palantes Troas agebat![9]) Alle Muster vereinigt das einzige Beispiel des Dichters vom Raube des Ganymedes.[10])

Stilisierung der Charakteristik ⟨amplificatio⟩. Der Begriff der Komposition erhielt in dieser antiken Stilschule von vornherein den Charakter der Idealisierung. Er stempelt bereits auch die Charakteristik, die nicht umsonst in der römischen Stillehre als «ornatus» und «decorum», d. i. durchaus repräsentativ aufgefaßt wird. Nicht erst der im cinquecento wiedererstehende Poetiker Aristoteles brauchte die ideale Nachahmung einzuschärfen. Sie stand von vornherein fest in einer Stilschule, deren «höchstes Lob» es nach Cicero[11]) war, «den Vorwurf durch Ausschmückung zu vergrößern» ⟨amplificare rem ornando⟩. Das «aggrandire, abbellire, inalzare sopra il vero» nach dem Muster des Homer und Virgil, die ihre kleinen Häuptlingskriege und Fischerirrfahrten sonst kaum einer Welt interessant gemacht hätten, be-

deutet also grade in der Theorie der bildenden Kunst eine Grundforderung der Komposition.[1]) Diese hat hier ihren Vorwurf vor die weit empfindlicheren und anspruchsvolleren Augen zu stellen. Das ist wohl der Grund, warum die Kunsttheoretiker, Lionardo voran, über die speziellen Anforderungen des decorum, die Charakterisierung der Lebensalter, Stände und Gemütsarten, die eigentliche Ethopoeie, meist mit Horazischen Wendungen leicht hinweggleiten. Die stilistischen Anforderungen der Komposition, die sich jenem Zeitalter der bildnerischen Harmonielehre bis ins Einzelnste erstreckt, stehen hier immer im Vordergrund. Die bloße Charakterisierung wird als etwas Äußerliches angesehen, wird von Künstlern, die so tief in die Auffassung des Wesentlichen in allen körperlichen Erscheinungen eingedrungen sein müssen, als selbstverständlich vorausgesetzt. Auch hier ist es der Mensch als solcher, und nicht Herr und Frau So und So, der im Mittelpunkt der humanistischen Kunst steht. Und an diesem studiert man nicht das Kleinliche und Nebensächliche des zufälligen Habitus oder Milieus, sondern das Große und Grundbestimmende der entschiedenen Individualität, der aufstrebenden oder sich behauptenden Persönlichkeit. Lehrte doch die antike Theorie dies selbst an dem einfachen, strengen Grundschema ihrer gesamten Kunst, der Säule, beobachten: das sich Erhebende oder Gedrückte, Jugendliche oder Gesetzte, Männliche oder Weibliche.[2])

Amplificatio auch im Häßlichen und Geringen. Auch im Negativen bis zur Monstrosität! Man weiß in dieser Stilschule sehr wohl, daß die amplificatio «nicht bloß in Erhöhung und Verschönerung, sondern auch in Schmälerung und Herabdrückung besteht ‹non solum ad augendum aliquid et tollendum altius, sed etiam ad extenuandum atque abjiciendum›.[3]) Die künstlerische «Auslese», wie wir es mit einem modernen Schlagwort bezeichnen können, war also auch auf das negativ Auffallende und in sich Besondere gerichtet. Ausgeschlossen war nur das Triviale und Gemeine, an dem nach einem Lapidarwort Dantes auch nur Stumpfsinn und Gemeinheit Interesse finden.[4]) Von hier aus ist der eigentümliche Fratzenkult der Renaissancekunst zu verstehen, zu dem die antiken Masken, Gorgonen- und Silensköpfe anleiteten. Schon Alberti gibt detaillierte Anweisungen zur künstlerischen Fixierung des Großen und Eigentümlichen auch in der Häßlichkeit.[5]) Nicht als Karikaturen, sondern zur Orientierung und Vertiefung im Wesentlichen sind die Studien im Grotesken gemeint, wie sie bei Lionardo und Michelangelo begegnen. So erklärt es sich, daß der geschundene Muskelmann des Agrate im Dom zu Mailand sich ‹an Exaktheit› mit einem Werke des Praxiteles in Parallele stellt.[6]) Es spielt auch der demiurgische Trieb mit, der Natur selbst in die scheinbar absurde Bildung hinein zu folgen, ja sie fortzusetzen und bis zum Ende durchzubilden. Selbst den schönheitstrunkenen Raffael wandelt da — unter den scherzi seiner Schule an den Vatikanischen Loggien[7]) — die Laune an, Horazens Zerrbild eines verunglückten Erfindungs-

triebes, das Weib mit dem Pferdehals, dem Gefieder und Fischschwanz als organische Möglichkeit hinzustellen. Die bizarren organischen Bildungen, zu denen Michelangelos plastischer Architekturtrieb auf diesem negativen Stilwege ⟨extenuando atque abjiciendo⟩ gelangt, lohnen gesonderte Betrachtung.[1]) Die Vitruvische Groteske wirft schon bei Fr. de Hollanda ihre Schatten voraus.[2])

Lebendige Aktivität im Grundriß ⟨Flammenpyramide⟩. Die organische Konsequenz der lebendigen Aktivität — wie Lionardos und Dürers nicht bloß theoretische Studien bis auf Zweig und Blatt sie verfolgen — und nicht die Desorganisation der Passivität im «milieu» schwebt dieser Kunsttheorie als Inhalt der alten Lehre von der Naturnachahmung vor. Nicht das abstrakte, starre Dreieck und Viereck ist es, das die Platonische Schönheitslehre der Figuren selbst im Kopfe aufsuchen ließ.[3]) Das Dreieck bildete in der Kombination der Pyramide das Kompositionsschema der klassischen Kunst.[4]) Aber es ist die lebendige Pyramide, wie sie in der Flamme, dem «aktivsten Element» nach Aristoteles, nach oben strebt und nach Schlangenart ⟨im «S» serpentinata bei Michelangelo⟩ züngelnd weiter immer weiterwogt. Sie verschafft Figuren und Gruppen die schönste Form. Schon in der Symbolik der mittelalterlichen Bauhütte bedeutet das nach oben gerichtete Dreieck ⟨im Hexagon der vier Elemente, als Dreiecke ineinander geschoben⟩ das Feuer: auch das männliche bewegende Prinzip.[5]) Das Züngeln der Flamme im S, die serpentinata, ergreift sogar das Urbild des Unbewegten, die Säule,[6]) und dreht sie wirbelnd nach oben. Auch hierfür fanden sich ⟨nicht bloß an frühchristlichen Sarkophagen⟩ antike Vorbilder, so in Verona ⟨Porta Borsari⟩, wo daher die gedrehten Säulen ⟨an den Scaliger-Gräbern⟩ besonders zu Hause sind ⟨Pal. Canossa u. a.⟩.

Furia, *δεινότης*. Lebendig scheinende Bewegung, «furia della figura», naturgetreu darzustellen, war das höchste Ziel des Ehrgeizes in den Künsten, sogar schließlich in der immer plastischer werdenden Architektur unter dem Vitruvischen Dogma vom menschlichen Körper als Kanon des Bauwerks. Ihre unfehlbare Wiedergabe wurde als terribilità ⟨zuerst bei Michelangelo⟩ angestaunt. Es ist die *δεινότης* des Hermogenes.[7]) So kann Borghini die Bewegung die eigentliche Domäne des Bildners nennen und dem Künstler das Recht zusprechen, Vorwürfe zu diesem Zweck zu erfinden.[8]) Michelangelo bewährte das am Überfall der badenden Soldaten in dem Karton für den großen Ratssaal in Florenz, wo eigentlich der Krieg mit Pisa dargestellt werden sollte! Hier war nun Dante sein Dichter, der ihm die große Geste und Aktion sub specie aeterni eingab. Er beabsichtigte selbst ein theoretisches Werk darüber. «Dürer sage über das Wichtigste, die Stellungen und Gebärden des Menschen, kein Wort.»[9]) Einer seiner Nachkommen führte es «nach den Lehren der Alten» aus.[10])

Die Lehre von der actio bei Lionardo. Zu den ersten künstlerischen Anforderungen der Alten, die zu verletzen dem Redner selbst vor der

gewöhnlichen Volksmenge nicht zu raten war, gehörte auch die ‹von der schauspielerischen streng geschiedene› spezielle Vortragsgestikulation ‹actio, pronunciatio›. Die Erziehung in der antiken Rhetorikschule hat der bildenden Kunst die Lehre von Haltung und Bewegung, als Grundlage für das Verständnis der menschlichen Lebensäußerungen, sichtlich neu beigebracht. Wie abhängig und unfrei sie sich der antiken gegenüber hier fühlte, illustriert allenthalben die klischeeartige Herübernahme der Bewegungsmotive der alten Kunstwerke, oft zu ganz anderen Zwecken.[1]) So erscheint die antike Orantengebärde[2]) gern als Ausdruck des Staunens, Entsetzens, allgemein: der Aufregung. Ein antiker korybantischer Tänzer wird zum Vorbild für eine bewegte Sitzfigur.[3]) Man merkt den theoretischen Einfluß besonders bei Lionardo, dem selbständigen Wiederentdecker der Sprache des Körpers und der Hände, der heute wieder wie im Altertum wissenschaftlich sogenannten Aktionssprache.[4]) Er eifert — förmlich entrüstet — gegen die ‹germanische› Tendenz der Unterdrückung der Körper- und Händebewegung beim Sprechen. Die Unnatur unseres falschen Ideals des bewegungslosen Vortrags hat der große Seelenmaler des Gestus ‹im libro di pictura› «den Toren» vorbehalten: «die sich um diese Zierde nicht kümmern und auf ihrem Tribunal wie Holzstatuen aussehen, durch deren Mund mittels eines Sprachrohres die Stimme eines Menschen, der in der Tribüne versteckt wäre, ginge».[5])

Mystische Bewegungslehre des Platonismus. Auch eine Geheimlehre wurde diesem Kapitel der antiken Rhetorik und Poetik in den mittleren Zeiten angehängt. Ihre praktischen Einflüsse auf gewisse sonst unerklärliche Wendungen zumal in der Skulptur sind besonders seit dem Einwirken des Platonismus auf die Besteller bemerkbar.[6]) Die Vermittlung Platos übernimmt auch hier der Areopagit.[7]) Ausdrücklich bezeugt die Anwendung der drei Grundbewegungen ‹gerade, schiefe und Kreisbewegung› auf die Bildhauerei ‹die eigentümliche Oberleibsdrehung der Statuen: motus flexi› Pomp. Gauricus im Kapitel de statuarum statu. Er erklärt sie für so bekannt, daß er sich die Wiederholung ersparen dürfe.[8])

Antike Gesetze des Contraposts und des Bewegungsansatzes. Dafür erläutert er das antike Gesetz des Contraposts durch die Gleichgewichtslagen der Seiltänzer: Beim Ruhen auf einem Fuße, darf der Kopf nicht über die Senkrechte zum Fuß hinausragen, weil er sonst — wie jene! — zu fallen scheinen würde.[9]) Bei Wendung des Kopfes nach rechts dürfe die Senkrechte von der Nasenspitze den äußeren Knöchel des rechten Fußes, auf dem wir zu ruhen pflegen, nicht überschreiten. Bei seiner Wendung nach links nicht den inneren Knöchel des linken Fußes. Das höchste zulässige Maß des Abstandes der Füße voneinander bestimmt er auf einen Fuß. Er achtet auf Anfangs-, Mitten- und Endbewegungen. Die letzteren dürfen noch nicht völlig zur Ruhe gekommen sein. Sonst sind es keine motus mehr, sondern status. Darum werden jene festen Stellungen gelobt, die aus Bewegungen

zu entstehen oder in sie überzugehen scheinen. Man weiß, welchen Gewinn Michelangelo gerade aus dieser Lehre gezogen hat.[1])

Das Liegen der Statuen ⟨otium⟩. Das Liegen der Statuen teilt Gauricus ein nach der ethischen Interpretation der Alten in ein edles und gemeines ⟨liberale et illiberale⟩. Jenes sei so abgemessen, «als würde ein über den Tod verhandelnder Philosoph in einer Kiste in die Höhe gezogen» ⟨der Aristophanische Sokrates!⟩.[2]) Das andere, das gemeine Herumliegen gähnender, wartender Sklaven sei längst in die Übung der Maler übergegangen und eine Gepflogenheit ⟨solitum⟩ «unseres Mantegna».

Die Ethopöie in der Architektur. Es lag bei der Vitruvischen Beziehung des Bauwerks auf den Menschenkörper nahe, auch die einzelnen Bauglieder in ihrer Haltung nach dieser Lehre aufzufassen. Luca Pacioli versucht die Säulenordnung demgemäß zu charakterisieren.[3]) Die jonische, mit dem Polsterkapitäl, ist melancholisch, «weil diese sich nicht kühn nach oben erhebt, was etwas Melancholisches und Beweinenswertes, Witwenhaftes repräsentiert.» Es «erhebt nur die Hälfte des Hauptes» ⟨die halbe Säulendicke ohne sonstigen Abacus und Gesims⟩. Seine abwärtsgekehrten Voluten gleichen «betrübten Frauen mit verworrenem Haar». Aber die korinthische Ordnung hat ihr Haupt erhoben und mit Blattwerk geschmückt — nach Art der jugendlichen, artigen, muntern und mit ihren Kränzen geschmückten. Die dorischen, mit entsprechend hohen Kapitälen, aber mit nicht soviel Ornament und bloßem einfachen Tympanon, sind dem Manne ähnlich, wie Mars, Hercules u. a., denen sie geweiht.

3. Pictura Poesis.

Malerei die älteste Kunst, Homer der erste Maler, Maler als «vates». Natürlich begann auf diese Weise die Poetik damals in der Theorie der Bildkunst aufzugehen. Es bereitete sich jene barocke Verkehrung des Horazischen Wortes vor, die das naive «ut poesis pictura» des allegorisierenden Mittelalters[4]) zum selbstbewußten «ut poesis natura picta» genial gewordener Theaterschneider und -Friseure steigerte. «Es erschien eine Zeit in der Welt, wo ein großer Haufen der Gelehrten gleichsam zur Ausrottung des guten Geschmackes sich mit einer wahrhaften Raserei empörte. Sie fanden in dem, was Natur heißt, nichts als kindische Einfalt, und man hielt sich verbunden, dieselbe witziger zu machen. Junge und Alte fingen an, ⟨statt Bilder⟩ Devisen und Sinnbilder zu malen, nicht allein für Künstler, sondern auch für Weltweise und Gottesgelehrte; und es konnte kaum ferner ein Gruß, ohne ein Emblema ⟨bildliche Anspielung⟩ anzubringen, bestellet werden . . . Nachdem nun einmal diese Gelehrsamkeit Mode geworden war, so wurde an die Allegorie der Alten — d. i. ihre klare, naive, ganz aus der Natur

der Dinge selbst entsprossene Mythologie — gar nicht mehr gedacht.»[1]) Die Poesie erscheint neben dieser in tausend witzigen Anspielungen überberedten Bildkunst als «stumme Malerei»: ein Modeparadoxon, als billige Umkehrung des antiken, das damals sogar eine Frau — Vittoria Colonna! — ablehnen mochte.[2]) Die Malerei und nicht die Poesie ist nach dem Eingeständnis der Poeten selber die älteste Kunst, so alt als die Natur, von Gott selbst erfunden und in den Urbildern der Dinge ‹Ideen› zuerst angewendet. Schon Petrarka hatte den Homer «den ersten Maler der vergangenen Dinge» genannt:

primo pittor de le memorie antiche[3])

nach der Stelle im Sallust, über die Anregung der Ahnenverehrung und des Wetteifers mit Taten durch ihre Bilder. Ariost übertrumpft das bereits, indem er die Maler nicht mehr bloß zu Historikern, sondern zu Propheten zukünftiger, noch nicht geschehener Dinge macht, in der Huldigung der Künste am Anfange vom Canto XXXIII des Orlando furioso, wo in einer unterirdischen Grotte eine gar wundersame Bildergalerie gezeigt wird:

Le cose che son state, coi pennelli
Fatt' hanno, altri su l'asse, altri sul muro.
Non però udiste antichi, nè novelli
Vedeste mai dipingere il futuro;
E pur si son istorie anco trovate,
Che son dipinte, innanzi che sian state.[4])

Jetzt wird das im buchstäblichen Sinne genommen, und Homer wird die große Bilderfibel, die sie noch für Lessings Grafen Caylus war.

Restitution des Homer vom Atelier aus. Vom Künstleratelier aus ist Homer restituiert worden. Es wirkt nach dieser Seite hin anschaulicher, als nach der beabsichtigten ‹einer Erläuterung der Partikularperspektive›, wenn Pomp. Gauricus seinen Atelierbesucher auf ein Buch am Pulte hinweist und in Parenthese zufügt: «Es ist Homer, meine Wonne, den ich nie so ohne weiteres länger von mir entfernen lasse!»[5]) Dann ist es der Architekturpoetiker Giangiorgio Trissino, der in der Vorrede zu seinem «ersten Homerischen Epos» ‹an Kaiser Karl V. «Carlo massimo»› zuerst Homers Bildkraft als Beispiel für die «enargia» des Demetrius Phalereus und als Autorität für seine eigenen «Kleider-, Waffen- und Palastbeschreibungen» aufruft: «Er weiß alles so göttlich zu schildern, daß sein Leser zugegen zu sein glaubt, was beim Lesen der lateinischen Poeten großenteils nicht vorkommt.»

Aufgabe der Poesie Erfindung für den Maler ‹Cebes' Pinax›. Die Aufgabe der Poesie wurde in «Erfindungen für den Maler» gesetzt, mochten sie auch noch so schwer oder gar unmöglich in ein Bild zu bringen sein. Der Pinax des Cebes und die Philostratischen Gemälde wurden damals die klassischen Muster dafür. Jenen empfahl seine moralische Allegorese in der Stadt Albrecht Dürers dem Pirkheimer[6]) und Hans Sachs[7]) zur prosaischen und

poetischen Verdeutschung. Diese, früh in wiederholten Aldinischen Drucken verbreitet, machte ihre Buntheit und Gestaltenfülle besonders in Venedig populär. Flavio Biondo ahmte sie dort bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in einem Zyklus von Gemäldevorwürfen nach, deren abenteuerliche Phantastik den Schlüssel für so manche aller Deutung spottende Darstellungen jener Zeit liefert. Man sehe z. B. Biondos siebentes Gemälde: Das Schiff im stürmischen Meer, als Allegorie des Menschen auf seiner Pilgerfahrt zum Paradiese, mit dem Glück als Steuermann,[1]) die alte expositio Virgilianae continentiae des Fulgentius: die symbolische Summe der Dichtung Virgils.

Die inventio beim Maler ⟨Timanthes⟩. Umgekehrt kommt nun auch beim Maler auf poetische Erfindung alles an. Sie möglichst apart und charakteristisch zu gestalten, werden jetzt die Muster aus dem Altertum herbeigeholt: Der Agamemnon des Timanthes bei der Opferung der Iphigenie, den der Künstler, nachdem er alle Abstufungen des Schmerzes auf den Gesichtszügen der Zuschauer erschöpft hat, mit verhülltem Haupte bildet, als könne er den Anblick nicht ertragen: die beiden Kämpfer des Parrhasius, der eine, «den Sieg bestreitend, wie im Schweiß gebadet», der andere, wie er die Waffen ablegt und tief Atem zu holen scheint.[2]) Die Aufführung der Iphigenie in Venedig wird von ihrem Übersetzer Lud. Dolce in seinem Kunsttraktat von 1557 in nahe Beziehung zu dem Interesse der Zuschauer an dem berühmten Bilde des Timanthes gesetzt.[3])

Die antike Theorie der inventio bei Francisco de Hollanda. Die gleiche Theorie, nur leider zu versöhnlich für die Poesie, wird in den «Gesprächen über antike Malerei» ⟨geführt zu Rom 1538⟩ von dem portugiesischen Maler Francisco de Hollanda vorgetragen, mit ausdrücklicher Berufung auf den «malerischen Charakter» der antiken Schriftsteller, nicht bloß der Poeten, sondern auch der Redner und Historiker.[4]) Quintilian empfehle dem Redner nicht nur das Vorbild der Malerei in der Verteilung der Worte, sondern er fordere geradezu von ihm die Ausübung der Zeichenkunst.[5]) So einseitig beginnt man die antike *ἐγκύκλιος παιδεία*,[6]) so sehr die Gegenständlichkeit der antiken Rede mißzuverstehen. Daß *γράφειν* auch malen bedeutet, wird jetzt für ein kunsttheoretisches Dogma ausgebeutet. Der gelehrte Michelangelo, in dessen Gesellschaft und der «lateinkundigen» Vittoria Colonna die Gespräche geführt werden, «nennt einen großen Gelehrten oder Redner einen klugen Maler, den großen Zeichner hingegen einen Gelehrten.»[7]) Man «stellt sich den Dichterfürsten Virgil vor, im Schatten einer Buche hingestreckt, in Nachdenken versunken, wie er die Darstellungen auf den Vasen des Alcimedon[8]) schildern soll: die Grotte von Wein umrankt, die am Weidenbusch nagenden Ziegen, die Berge in dunstiger Ferne.» Den ganzen Tag liegt er auf der Bilderjagd für das brennende Troja, Häfen, Seestürme, Ober- und Unterwelten.[9]) Lest ihn und ihr werdet die Kunst eines Michelangelo in ihm entdecken. Lucans lange Schilderung der Zauberin und des Anbruchs der

Pharsalischen, das Ende des klassischen Altertums entscheidenden Schlacht offenbart hier ihre aus Shakespeare und Goethe bekannte typische Vorbildlichkeit für die Weltliteratur. Aus Statius sowie den drei römischen Elegikern, werden die klassischen Renaissancebilder ausgezogen: der Palast des Schlafgottes, die Mauern Thebens, Satyrn, Nymphen, Bacchantinnen, Silen den Weinschlauch auf dem Rücken, von Satyrn gestützt. Die Epigrammatiker, Tragiker, Komiker, sogar Lucrez — malen. «Der ganze Ovid ist ein einziges Gemälde.»[1])

Die Antike als malerischer Vorwurf und elegisches Ideal. Diese malerische Vorstellung von der Poesie des Altertums beginnt an der religiösen Weihe teilzunehmen, die von Anbeginn das römische Imperium, dann seine Rede, Sitten und Kulte umfloß. Ja, sie beginnt sie, da der Traum eines klassischen Neu-Rom unter päpstlichen Imperatoren mit dem sacco di Roma und der gegenreformatorischen Umkehr ausgeträumt war, alsbald zu ersetzen. Dante hatte die christliche Virgilische Apotheose des Augusteischen Alters zur Rechtfertigung seiner politischen Idee von der Monarchia gebraucht. Jetzt finden wir die römische Form der messianischen Legende, daß das Recht der Römerherrschaft auf der Geburt des Gottmenschen unter dem Kaiser Augustus beruhe, des ersten, der seit Numa den Janustempel schloß! — jetzt finden wir sie auf das ewige Vorrecht von Roms Kunstherrschaft ausgedehnt. Das klassische Altertum war der Kulminationsprozeß der menschlichen Kultur, in dem das Augusteische Rom die Spitze darstellt: «sowohl im Kriegshandwerk wie den Künsten des Friedens, besonders der hochedlen Malerei. Seitdem ist «die heilige Vollkommenheit» ‹sancta perfeição› mit dem Heiland, ihrem Herabbringer auf Erden, wieder ins Himmelreich gefahren, «woselbst, wie ich glaube, sie der Mutter Gottes als Mantel und Hülle dient».[2]) Dies «ewige Rom» — «haec Italia Diis sacra» — wird jetzt das Kennwort der Kunstblüte.[3]) Schon Politian hat den «Geheimnamen» Roms, in Rivalität mit dem Namen Athens entstanden, «Anthusa» — die Blühende — erneuert.[4]) Später im Winckelmannschen Rom legitimierte er die Ciceroni. Goethes Freund, K. Ph. Moritz, begeisterte er zu einem Buchtitel.[5]) Nicht mehr das «miraculum rerum tantarum» Petrarcas,[6]) das Rom des Forums und des antiken Kultus der Poggio und Pomponio Leto,[7]) sondern das Rom der verschwenderischen, marmornen Kunstpracht, wie man sie mit abenteuerlichen Übertreibungen aus den Werken des Flavio Biondo «Roma instaurata» und «Roma triumphans»[8]) rekonstruierte, bildete damals das Wallfahrtsziel des von fern her nach Rom gepilgerten Kunstfreundes. Schon für den dieses Rom suchenden Montaigne ist es nur noch «das Grab des alten». Nur sein Himmel und seine Lage ist geblieben. Selbst die sieben Hügel sind verstümmelt. Unmöglich kann er glauben, daß der kapitolinische in seiner jetzigen Gestalt außer einer Menge Häuser 30 Tempel, darunter den des kapitolinischen Jupiter faßte.[9]) Dagegen ruft Serlio schon auf seinem Titel elegisch aus: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet.[10]) Rom wird nunmehr die stille Traumstadt

des «antiken Künstlerheimwehs», wie sie es bis unmittelbar vor unserer Zeit, bis auf Burckhardts Cicerone[1]) blieb: «denn mehr liebte ich die antiken Menschengestalten aus Stein, welche auf Bögen und Säulen an den alten Gebäuden gemeißelt standen, als jene anderen, vergänglichen Lebens, die allerwärts zur Last fallen, und mehr als von diesen lernte ich von jenen und ihrem ernsten Schweigen.»[2]) Das sog. «Skizzenbuch des Raffael» — aus der Zeit und Schule des Pinturichio — zeigt die antiken Größen noch gut mittelalterlich als «weise Meister» der Modernen. Die Skizzenbücher des cinquecento sind bereits antike Übungs- und antiquarische Sammelbücher. Sie füllen sich mit historisch-literarischen Reminiszenzen und Veduten verschwundener Größe. Der «selige Platz», an dem Petrarca schrieb,[3]) steht bereits als historischer neben dem, wo Marius unterging (<hic olim Minturne fuit»). Wie zuversichtlich zukunftsfreudig überwindet Albertis Zuschrift an Brunellesco[4]) den schon damals «von vielen» geäußerten Gedanken: «Die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebensowenig mehr Giganten» — eine aus diesem symbolischen Grunde der Renaissance so interessante antike Menschenart — «als große Geister hervor, wie sie dies in ihren gleichsam jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewunderungswerter Fülle getan.» Da er das Florenz der Philippo, Donato, Luca und Masaccio wiederbetreten durfte — Florentia, als römische Gründung das prädestinierte moderne Abbild der römischen Anthusa nach Politian! — da «erfuhr er es, daß dort in Vielen ein Geist lebt, der . . . durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in den Künsten gewesen sein mag, nachzusetzen ist.» Jetzt dagegen, wo «die Italienische Malweise der antiken griechischen (que é o grego antico) und die Säle des Vatikan den antiken Monumenten gleichkommen,»[5]) scheint wieder «die Mutter Erde gar sehr erschöpft und ermattet und erzeugt nicht mehr solche Söhne wie früher.» Jetzt wird «die moderne Denkart» (moderna openião) zurückgewiesen, die «behauptet, die Dinge seien früher nicht so vollkommen gewesen, wie heutigen Tages, vergessend wie alt und schicksalsreich die Welt . . ., wieviel von ihrem Schmuck bereits zerstört und wieviel von ihrem Ruhm bereits verklungen ist.»[6])

Dies wird jetzt ein Glaubenssatz, so in Süddeutschland in der Kunstanschauung der Nürnberger des 17. Jahrhunderts.[7]) Rubens führt es unter den Gründen auf, die es uns unmöglich zu machen scheinen, die Alten zu erreichen, «veterascente mundo indebiliti irrecuperabili damno.»[8])

Ineinanderfließen von antikem Klassizismus und modernem Barock. Man kann aus so gestimmter Auffassung heraus am ehesten das eigentümliche Ineinanderfließen von orthodoxem Klassizismus und selbstherrlicher moderner Manier verstehen, welches die um die Mitte des 16. Jahrhunderts anhebende Kunstepoche kennzeichnet. Was die heutigen Modernen der Antike so gern verwerfen, die Regelsucht, zeigt sich hier offen als die Ausgeburt des die Alten übertrumpfenden modernen Geistes. Die Regeln

sollten die Alten überflüssig machen. So tritt die «regola» bezeichnend um diese Zeit ⟨1562⟩ im Titel des für die ganze Periode autoritativen Buches des Vignola über die fünf Säulenordnungen auf.[1]) Ihr Beispiel sollte ersetzt werden durch die Quintessenz ihrer Praxis. Über diese sollte es dann aber ebenso freistehen hinauszugehen, sie zu übertrumpfen, ja zu durchbrechen.

4. Grotesk und Barock.

Die antike Groteske ⟨bei Vitruv⟩ Ausgang des Barock. So beschreibt es Vitruv von den Ausartungen der künstlerischen Neuerungssucht seiner Zeit: mit dem Beispiel des vom Mathematiker Licymnius beißend als «Alabandiner» getadelten Dekorationsmaler Apaturius, der Säulen auf Ziegeldächer setzte. Denn die Alabandiner waren berufen wegen der abderitischen Eigentümlichkeit, in ihrem Gymnasium lauter Bildsäulen von Rechtsanwälten, auf dem Forum dagegen solche von Diskuswerfern und Wettläufern aufzustellen.. Schon Francisco di Hollanda erörtert ⟨1538⟩ mit Berufung auf dies Vitruvkapitel moderne Anwendungen der «Grotesken».[2]) Es kann wohl die Geburtsstelle des Barockstils sein: nach dem Erfahrungssatze, daß die Abmahnungen, wie man es nicht machen solle, in der Kunstgeschichte gerade die wirksamsten Anleitungen dahin zu sein pflegen. Erst der Empiregeschmack stempelte als «barocco» die Vitruvische «Verwerfung» des auf die Spitze getriebenen «Mißbrauchs» im künstlerischen «Raffinement», die «lächerlich bizarr» wirkt.[3]) Gegenwärtig ist diese Note wieder nur im Allgemeingebrauch der Bezeichnung «barock» zu spüren. Früher nannte man dergleichen «grotesque», mit Bezug auf die lächerliche Wirkung solcher «Chimaeras» in Horaz' Poetik ⟨risum teneatis amici⟩. So der enragierte Horazianer auch in Sachen der Bildkunst Ben Jonson[4]) in England ⟨um 1600⟩. Wo sich der Ausdruck «barockisch» in Deutschland bei Zachariae[5]) ⟨Muschelschmuck! à la rocaille⟩, Wieland[6]) ⟨oben häßliches, unten schönes Weib⟩ hervorwagt, steht er sichtlich unter diesem antiken Eindruck. Noch bei Sulzer[7]) Ende des 18. Jahrhunderts hat man dafür, und so insgemein in Deutschland, nur den antiken Begriff des «Grottesken»: Dies «gehört also überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abenteuerlichen, das nicht schlechterdings zu verwerfen ist.»

Seine antike Verwerfung und Empfehlung. Seinen Freipaß gab ihm doch wiederum die Antike. Die strengen Vitruvianer freilich, der Patriarch Daniele Barbaro in seinem Kommentar,[8]) verwarfen es Horazisch als «Träume und Chimären der Malerei.» Dagegen gab ihm einen wirksamen Freibrief für die «leeren Stellen» ⟨spazi⟩ der Architektur Baldassare Peruzzi in dem ihm gewidmeten Kapitel bei Serlio.[9]) Der Fortschritt antiker Observanz, zu dessen Wortführer Lomazzo[10]) sich hierbei macht, stimmte dafür, daß man

«die Spuren der Alten in gar keinem Vornehmen, welches es auch sei, verlassen solle.» Und so auch in dieser geistreichen Art ihrer «Einfälle und Erfindungen» ⟨capricci e ritrovati⟩! Sie gereichen der Kunst zur höchsten Zier und Bereicherung ⟨di grandissimo ornamento e ricchezza all'arte⟩. Mögen die Hartleibigen krächzen ⟨lasciamo gracchiare alcuni stitichi⟩! Bei ihnen wird es nie Tag . . .

Gente a cui si fa notte innanzi sera . . .

Gegen sie richtete sich die damals aufkommende Legende, Raffael und die Seinen hätten die noch zu ihrer Zeit vorhandenen antiken Grotesken in Rom zerstört, soweit sie ihnen zum Muster ihrer eigenen Erfindungen ⟨in den Loggien u. a.⟩ gedient hätten. Die Analogie mit den durch die Humanisten vorgeblich geplünderten und dann vernichteten antiken Schriften liegt hier auf der Hand.[1])

Der Entdecker der begrabenen Antike ⟨Serapion⟩ «il Morto». Als Entdecker dieser geheimen antiken Erfindungsschätze galt Giovanni von Udine, genauer sein Venezianischer Schulgenosse Ludovico da Feltre, von seiner unterirdisch-«grotesken» Entdeckertätigkeit «il Morto» genannt.[2]) Auch an den antiken Maler, den man sich als Klassiker der Groteske aus der vielerörterten Stelle des Plinius über die Dekorationsmalerei heraushob, den «Balkonmaler» Serapion, hat sich durch Vermittlung eines gleichnamigen Anachoreten schließlich in der Literatur die Personifikation des Unterirdisch-Phantastischen, Geheim-Gespenstischen geknüpft ⟨in E. T. A. Hoffmanns «Serapionsbrüdern»⟩. Denn schon damals scheint sich das Rätselhaft-Geheime der Wirkung beizugesellen dem Unterirdisch-Geheimen in der Herkunft der Groteske aus verschütteten Ruinen und Katakomben. Nicht von «grotta» im buchstäblichen Sinne sei es herzuleiten, sondern von dem «Versteckten» — Verhohlenen —, was die Höhle und Grotte ausdrückt.[3]) Noch im 18. Jahrhundert gab es dafür im Deutschen, wohl daher, den Ausdruck des «Verkrochenen». Also das «Aenigmatische» daran wirkte von Anfang. Und dies im Verein mit dem Rufe der unbändigen, aparten Begabung ⟨un certo furore ed una natural bizarria⟩ trug nicht wenig dazu bei, es bei Künstlern und Publikum in Aufnahme zu bringen, es in des Wortes Bedeutung «modern» zu machen.

Das Illusionistische der antiken Dekoration. Auf den antiken Balkonmaler, der nach Varro «unter den alten Hallen»[4]) alles mit seiner Schilderei «bedeckte», versteifte man sich gewiß nicht umsonst. Eigentlich hätte nach jener Pliniusstelle der Augusteische Maler Ludius ⟨Tadius⟩ den Anspruch auf die Ehre, diese Art Malerei — bei den Römern! — eingeführt zu haben. Denn bei den Griechen berührt sie schon Plato im Kritias.[5]) Allein auf die bloße Prospektmalerei kam es der Zeit nicht sowohl an, als auf das Illusionistische, Scheinstützenhafte, den statischen und plastischen Gesetzen Spottende. Noch heute greift der Theoretiker unbewußt auf die antike Gro-

teske zurück, wenn er das Übergewicht des «Malerischen» in den Künsten entwickeln will.[1]) Das «Malerische» ist jedoch hier im speziellsten Sinne dieser Kunst zu nehmen, nicht in dem allgemeinen, den noch das 18. Jahrhundert für den Gesamtbegriff der bildenden Künste verwendete. Es kommt hier nicht auf das gemeinsame Ziel, das gegenseitige Ineinandergreifen und sich Unterstützen der anschaulichen Künste an ‹wie in der Gesamtanlage eines Bauwerks und seinem Einfügen in die gegebene Umgebung — die Landschaft im Villenbau›. Sondern es handelt sich um die speziell Raumerfüllung vortäuschende Eigenschaft der Malerei. In jenem ersten Grundsinn eignet das Malerische der Frührenaissance, die die bildenden Künste erst wieder in ihrer antiken, selbständigen Allgemeinbedeutung für die Kultur wiederherstellte, bevor sie sie strenger konstruktiv ausbauen und plastisch vertiefen lernte. Jetzt wird die malerische Illusion, nicht wie damals auch wohl gelegentlich als Notbehelf, sondern als Ziel der Virtuosität Prinzip der Kunst.

Die antiken Grotesken «Ursachen des sinkenden Geschmacks». So war es denn gewiß jene «Balkonmalerei» des Varro, die den Serapion damals als Vertreter der antiken Groteske, zum klassischen Vater des Barockgeschmacks machte. Das Sinken der Architektur muß jetzt er, nicht die Goten, verantworten.[2]) Als erster Übertrager der Grotesken auf das architektonische Gebiet — «in stucco» — galt gleichfalls Giov. da Udine, auf das plastische Silvio Lucchese, in Eisen G. B. Cerbalia. Troso von Monza wird als Enzyklopädist für groteske Erfindungen gerühmt. Auch hier erinnerte man zunächst an das Dekorum, nur das an seinen Ort Gehörige jeweilig anzubringen: also in die Mitte der Säulen ‹Pfeiler› rankende Bäume ‹besonders häufig in Venedig!›, an die Basen bizarre Ungeheuer, die da stützen, mit Ornamenten von Masken u. a., sowie Kartuschen.[3]) Das verkehrte Verfahren, dergleichen oben an ‹Eisen-›Fäden oder ganz frei schwebend anzubringen, wird als Verstoß gegen die natürliche convenienza getadelt. Borromini brachte — eine ungeheuerliche Neuerung für die Theoretiker! — an der Sapienza Schlangenwindungen an Stelle der Geländerpfeiler an.[4])

Die Ursache des Abusus in der Architektur nach Palladio. Gerade dies frei Malerische in der Verwendung der grotesken Dekoration erklärt aber ihre Übergriffe ins Konstruktive und Plastische, und damit ihr Auswachsen ins Barock und Rokoko. Nichts tadelt ‹1570› Palladio, der systematisierende Schüler des Dan. Barbaro, heftiger in seinem Kapitel «über die Mißbräuche»,[5]) als das Überhandnehmen von Scheinstützen, namentlich der ‹grotesken› Zierschnörkel «Cartocci», Kartuschen,[6]) an Stelle der Säulen und Pilaster, ihr konstruktionswidriges Anbringen am Gesims ‹cornice›, wo sie zu tragen scheinen und doch nichts tragen. Als ihre Begleiterscheinungen macht er namhaft: die durchbrochenen Giebel und zerstückelten, künstlich, durch Ringe und Girlanden, zusammengehaltene Säulen. Die antiken Baumeister haben doch zu variieren verstanden, aber nie, wie hier, gegen die Natur.[7])

Sie bestimmt die Säulen zu Vertretern der Sicherheit, je fester, desto besser, den Giebel zum Schutz. Seine besondere Form bedingt der Wasserablauf.[1]) Also darf er nicht, wie um es eigens auf die unter ihn Flüchtenden zu sammeln, durchbrochen sein. ‹Wie zum Hohn der Mode auf alle Proteste der Natur muß sich auch sein Buch gerade im Titel einen durchbrochenen Giebel und eine den Thron der Regina Virtus tragende Kartusche gefallen lassen.›

Noch einen weitumfassenden Mißbrauch betont Pallado unter «den vielen, die er aufzählen könnte». Er betrifft das, was wir die überstarke Profilierung im Barock nennen. Auch bei den übermäßigen Vorsprüngen an den Bauten, den «progetture che porgano molto infuori,» ist sein antik natürliches Gefühl, daß sie den darunter Tretenden die Furcht einflößen, sie könnten herabfallen.[2]) Auch machen sie geschlossene Räume kleiner, als diese wirklich sind. Grund für beides ist ihr Mißverhältnis zu den gegebenen Proportionen. Aber gerade dies werde jetzt gesucht — auch im umgekehrten Sinne ‹zu schwache Gesimse auf überstarken Säulen›. Umgekehrt wie die frühe Renaissance tadelt jetzt Serlio das Gesims des antiken Marcellustheaters, bloß weil es zu Vitruvs Vorschriften nicht stimme.[3]) Die «gotischen» Kranzleisten am Colosseum mißfallen ihm so, daß er «vermuten möchte, der Erbauer sei ein Deutscher gewesen».[4]) Der moderne Mißbrauch macht die Theorie rigoros. Serlio und Palladio suchen jetzt Unproportioniertes an antiken Bauten heraus, um es nicht Muster werden zu lassen. Zumal Vignola trifft der Vorwurf, in dieser Hinsicht, irreführende Muster aufgestellt[5]) und falsche Regeln gegeben zu haben. Man darf also doch sagen, daß der Abfall von der antiken Harmonik der Proportionen von der Zeit selbst als das entscheidende Kennzeichen des veränderten Stiles angesehen wurde.

Die politischen Grundlagen des neuen Stils ‹«literae et arma» «Ars et Mars»›. Es heißt, der neue Stil suche den Ausdruck der Kraft. Burckhardt sprach von einem steten «Komponieren in fortissimo.» Das kann gelten in einer Richtung, in der man es nur selten[6]) sucht, nämlich in der politischen. Nicht zufällig empfangen uns jetzt Herkules mit seiner Keule als Musaget, der Erzengel Michael den Satan spießend als Schutzpatron der Kirche an Portalen und auf Titelblättern. Man sehe, wie der literarische Tonangeber, der «Cavaliere» Marino, in der Widmung seines Musterwerkes an Maria von Medici[7]) diese Symbolischen Mächte aufruft, wie er den jungen Ludwig XIII. zum Schlangen würgenden Herkules in der Wiege macht. Die Künstler, aufgescheucht allenthalben durch die ikonoklastische Bewegung, «interpretierten» nur zu geflissentlich «den darin liegenden Sinn: der gegenseitigen Gegenseitigkeit ‹reciproca scambievolezza›, die da bindet Fürsten und Künstler, Szepter und Federn, Kronen von Gold und Lorbeer.» Die «wechselseitige Entsprechung ‹vicendevole corrispondenza›, die durchgeht zwischen Kraft und Geist, Können und Wissen, Waffen und Bildung» ‹arma et literae›,

rief damals überlaut zum Bunde zwischen «Ars et Mars».[1]) Sie übernahmen es bereitwilligst, die Vertretung der Großen gegen die Umsturzmächte draußen im unnahbaren, überlegenen, niederschmetternden Sinne darzustellen.

Die «perspicuitas» des Quintilian. In der Theorie der Zeit charakterisiert sich selber diese Praxis durch jenes Bestreben, das in dem tautologisch-parallelistischen Nachdruck obiger Phrasen genau so zum Ausdruck kommt, wie an ihren Säulenstellungen. Sie will etwas eindringlich machen und zwar das Wunder der Weltregierung will sie «im Frieden» eindringlich machen, wie die Fürsten im Kriege. Die antike Stilautorität hierfür wird das große Kapitel über die «perspicuitas» bei Quintilian[2]) mit all ihren Auswüchsen ins Gesuchte,[3]) Übertriebene, Niedrige, vor denen der lateinische Stillehrer warnt. Es ist jedoch nicht unser «Naturalismus», den man heute eintönig, wie allem möglichen, so auch diesem Stile imputiert, sondern das gerade Gegenteil.

Pyknostylie. Es ist Unterwerfung, die dieser Stil predigt: gleichfalls blinde Unterwerfung unter ein despotisches Prinzip, das aber nicht von unten Passives auflösend, desorganisierend, sondern von oben, Aktives überfordernd, disziplinierend einwirkt. So empfindet man die Bevorzugung der oberen Partien des Baues, die Sammlung der Fassade auf das Hauptportal ‹das oblonge Riesenoberfenster statt der alten Rose an den Kirchen›, die Zusammenfassung der Kirchenschiffe in eines usf. Wie dieser Stil für seine konstruktiven Überforderungen dekorativ, in seiner Sprache «galant» entschädigt, werden wir weiter unten[4]) sehen. Seine architektonische Ordnung steht durchwegs im Banne der antiken Pyknostylie. Eng und noch dazu vielfach eingeschnürt, klemmen sich Fenster und Nischen zwischen Säulen und Pilastern, auch von unten gezwängt und von oben gedrückt durch Überfenster. Das Mezzanin scheint eine eigentümliche Auskunft dieses Stiles.

Dafür dominieren jetzt die berufenen Träger, die Säulen und Pfeiler. An Stelle der doppelten und dreifachen Überstellungen der Renaissance beherrschen und gleichsam bewachen sie das ganze Gebäude. Welch Abstand zwischen den leichten, lustigen, freiweiten Säulengängen und Hallen der Frührenaissance zu diesen ernst, ja finster drohenden, exklusiven Riesenträgern, die alles neben sich einzwängen. Auch im plastischen Ideal der Zeit scheint sich dieser Zug zum einerseits übermäßig Gestreckten, andererseits Engen und Gezwängten auszusprechen.

Das jonische Polsterkapitäl als dekoratives Grundmotiv. Dem steht in den sog. «Accidentien», analog den Figuren in der Poetik, in Dekoration, Gewandung, Faltengebung ein Hang zum Überladenen, Breiten, «Wulstigen» gegenüber. Ausfluß des Bedürfnisses nach starker Reizung des abgestumpften Sinnes, wie die überstarke Profilierung, ist er schließlich zum Ausgang des erklärten Abfalls der «Modernen von den Alten» geworden.

In der Architektur fällt auch dem flüchtig Hinblickenden die Bedeutung auf, die das jonische Polsterkapitäl[5]) als dekoratives, ja stützendes Motiv ‹z. B.

im Obergeschoß der Kirchenfassaden› gewinnt. Diese zu riesigen Polstern aufgeschwellten Voluten, von ihren Kapitälen weggekrochene Schnecken, haben zum volkstümlichen Spitznamen des Ohrwaschelnstiles geführt. Erst lehnt sich das Band noch nach oben aufgerollt an die zu stützende Wand. Später ausschließlich nach unten gerollt, versinnbildlicht es gegen früher einen Gegensatz wie von Moll zu Dur.

Dies ist auch die Vorstellung, die die Theorie der Zeit, getreu ihrer Interpretation des Jonischen Kapitäls damit verband, nicht Bewegungsdrang u. dgl. Es soll das Ergebene, Hinschmelzende versinnbildlichen und so den Ernst des Stils vervollständigen. Daß das Weiche, Üppig-Schwellende dieser Formen leicht auch weltlich zu sehr luxuriösen Wirkungen verwendet werden könne ‹Frauenbrüste und Leiber›, lehrt die Dekoration ‹an Kaminen,[1]) Karyatiden überhaupt›. Auch das Moll eignet sich neben dem Schwermütigen, besonders zum Verliebten. Wenn wir nun aber an dem vorbildlichen Tempel dieses Stiles, Gesù in Rom, an den Voluten, mit denen Vignolas Schüler und Fortsetzer Giov. della Porta die Fassade ausgestattet hat, Engelsköpfchen mit Flügeln vorlugen sehen, so führt das auf ein letztes, den Bestellern erstes und wichtigstes theoretisches Moment, das Wunderbare.

Das Wunder ‹θαυμαστόν› im architektonischen Ausdruck. Es ist die Aristotelische Idee des θαυμαστόν, der künstlerische Ausdruck des Wunders ‹der biblischen σημεῖα›, der seit der Gegenreformation und vornehmlich seit dem Tridentinum auch diese Künste beherrscht.[2]) Es ist der Eindruck übernatürlicher Kräfte, der im mächtig sich Ausladenden und wie von selbst Gestützten gerade in den Regionen der Höhe erweckt werden soll, gedolmetscht und akzentuiert durch die gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration.[3]) Auch die selbständige Plastik gestaltet jetzt das Wunder — antiker Herkunft in Ovidischen Metamorphosen — gegen ihre statischen und materialen Grundgesetze. Diesen Eindruck nur noch zu verstärken, wird auf der anderen Seite — in den unteren Regionen — die Wirklichkeit dieser Gesetze wieder übertrieben in Erinnerung gehalten. Was denn anderes wollen die durchgehenden Hinweise auf die Gewalt der tragenden und lastenden Kräfte, die ungeheuren Sockel, die doppelt und dreifach begleiteten vorgeschobenen Säulen und Pilaster, die Verstärkungen und Sicherungen ihres Zusammenhalts, um einen — Balkon zu tragen, was besagen sie, als durch die Stützschwierigkeiten von unten das schwebende Wunder von oben eindringlich zu machen. Die «Ponderacion mysteriosa»,[4]) das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz: Musicam diis curae esse. Die Cicade, die die springende Saite im alexandrinischen Sängerkrieg des Eunomos gegen Ariston vertritt,[5]) die Terebinthe des Absalon, sind klassische und biblische Zeugen. Der gebrochene Giebel, die zertrümmerten Säulen sollen das Wunder bezeugen, daß das heilige Bauwerk selbst den elementarsten Kräften der Zer-

störung, Blitz, Erdbeben, standgehalten. Das künstlich Ruinöse dabei erscheint als das letzte Erbe des nur noch tatsächlich, als malerisches Trümmerfeld, auf modernem Boden angesehenen Altertums.[1])

Wunder der Illusion. Jetzt sind es nicht mehr die harmonischen Wunderwirkungen, sondern die virtuosen Wunderkraftstückchen, die von der Kunst des Altertums am liebsten gehört werden: die Trauben des Zeuxis, die die Vögel anpickten, das Pferd des Apelles, das wirkliche Pferde zum Wiehern brachte, der gemalte Vorhang des Parrhasius, den schließlich Zeuxis selber wegziehen wollte. Alle aber überbietet ⟨dem Aretino Lud. Dolces⟩[2]) der Schaum, den Protogenes nach vergeblichen Versuchen, ihn am Pferdemaule[3]) naturgetreu darzustellen, aus Wut mit dem Säuberungsschwamme auf die Leinwand warf. «Es beweist ihm die große Sorgfalt, welche sich die Alten bezüglich des Kolorits gaben, auf daß ihre Bilder der Wirklichkeit möglichst nahe kämen.»

Wunder der Ähnlichkeit. Früher war die Porträtierkunst des Demetrius bei Quintilian[4]) eine Sache von geringem Gewicht. Der humanistische Künstler des Leon Battista Alberti hatte darüber hinaus ins Ideale, allgemein menschlich Bedeutende zu streben.[5]) Michelangelo nutzte diese antike Theorie zur Ausflucht für die Statuen seiner Medicimonumente. Er entging so der Notwendigkeit, die Köpfe jener kläglichen Epigonen auf seine Gigantengräber zu setzen.[6]) Jetzt ist der Plutarchische Kassander, der beim Anblick eines Porträts Alexanders zurückfuhr als sähe er ihn selbst, der wahre Kunstkenner.[7]) Die Schönheit des Bildes beginnt apologetisch taxiert zu werden: beim Kultbild zur Förderung der Religion nach dem Quintilianischen Muster des Phidiasschen Zeus.[8]) Schon Lionardo hatte Anekdoten von irreligiösen erotischen Nebenwirkungen dabei, die sich bis zum Liebeswahnsinn steigerten, zu erzählen gewußt.[9]) Jetzt beginnen schmutzige Ausmalungen und Variationen Pygmalionischer Statuenerotik, wie sie im Altertum schon Lucian für die Scherze seiner Eroten in Bereitschaft hat.[10])

Das Nackte, bisher durch antike Allegorese gehoben, durch mystische Bezüge, die Platons Gorgias formulierte, mit antiker Autorität[11]) selbst auf das vornehmste Altargemälde der Kirche gelangt, unterlag nun der «Hosenmalerei» der Gegenreformation. Selbst ein Savonarola mußte sich noch klassisch auf Aristoteles' Politik beziehen, um «aus Achtung vor der Jugend» «christliche Maler» vor unanständiger Nacktheit der ⟨antiken⟩ Figuren zu warnen.[12]) Jetzt benutzt ein journalistischer Wüstling die Antike, um christliche Figuren, das schamlose «Gericht» in der Kapelle des Papstes, zu denunzieren. Pietro Aretino macht die Priapea bei den Gartenfesten des Maecenas zu Michelangelos antikem Vorbild![13]) So etwas in die Öffentlichkeit, an geweihte Stätte, auf heilige Gegenstände zu übertragen, widerspricht aller Züchtigkeit! Die pikante Verhüllung wird von ihm an Raffaels Entwürfen zur Roxane bewundert; eine Erfindung, so vollkommen dargestellt, daß Lucian sie von

Raffael hätte entnehmen können. Ähnlich bittet der Cavaliere Marino den Lodovico Carracci, ihm das ⟨hermaphroditische⟩ Bild der Salmacis «ohne allzugroße Zurückhaltung» zu malen, da es nicht öffentlich gezeigt werden solle.[1]) Federigo Borromeo[2]) ⟨Bruder und Nachfolger San Carlos⟩ gab die Theorie der Verhüllung in der Kunst, der Maler Bart. Ammanati zog ⟨durch Verhüllung der Antiken selbst⟩ ihre stengsten praktischen Konsequenzen.[3]) Theoretisch zusammengefaßt wurden sie im jesuitischen Sinne 1652 von G. D. Ottonelli und dem Maler Pietro von Cortona. Der größte italienische Meister der Zeit, Guercino, gab das künstlerische Placet in einem Begleitschreiben.[4])

Das kunstvoll Nachlässige des Horaz. Das «kunstvoll Nachlässige, Verwahrloste» — Petrarcas «negletto ad arte, e' innanellato ed irto» — wird jetzt mit Berufung auf Horaz antikes Muster.[5]) Nur kein kunstvolles Arrangement, nur ja keine peinliche Genauigkeit, das Schlimmste gar beim Schriftsteller! Das besagt jetzt der Tadel des Apelles über den Protogenes, der erkenne nicht, wie er, den rechten Moment, den Pinsel hinzulegen.[6]) Das rechte antikische «art de finir» für die Fa Prestos der Zeit.

Horazens Forderung der Rührung und das Überlebendige. Dafür wird nun exaltierte Hervortreibung der Affekte mit realistischen Mitteln verlangt. «Anregung bleibt der eigentliche Zweck der Kunst,» nicht Ausführung! Si vis me flere, plorandum est, lehrt Horaz.[7]) Fra Angelico befolgte den antiken künstlerischen Rat stets, wenn er Christus malte. Auch hier aber liegt der Nachdruck jetzt auf dem packend, bald grausig, wollüstig, blutig, ekelhaft Wirklichen, um den Eindruck der Exstase des Martyriums zu erhöhen. Dantes «Morti li morti, e i vivi parean vivi!»[8]) genügt nicht mehr. Trissinos kulturhistorische Sibylle[9]) bringt es auf die klassische Form:

Il Vinci, il Bonarotti e Tiziano
Sorzone ⟨Giorgione⟩ e Raffaelle e 'l Pordenone
Le cui pitture fian tanto excellenti,
Che parevan più, che le vive, vive.

Anekdoten und Novellen von der «sprechend» ähnlichen oder lebendigen Wirkung an Kunstwerken füllen jetzt die Unterhaltungsbücher.[10])

Der allgemeine Triumph der Scenographie. Dies übertreibende Kompliment des dichtenden antiken Architektur-Poetikers an die bildende Kunst erklärt ein jetzt praktisch wirksames theoretisches Ferment im Kunstleben der Zeit: Es ist die schon bei Lionardo drastisch hervorgetretene Rivalität der «Schwesterkünste». Im Anfange der Renaissance variierte man poetisch noch gern solche Hinweise auf das Unvermögen der poetischen Vorstellung gegenüber der bildnerischen Verkörperung. Sie werden jetzt ebenso gern pariert durch die selbstgenügsamen Reflexionen der Dichter,[11]) daß diese doch wieder niemals Leben, Bewegung, Sprache annehmen könne, wie die dichterische

Schilderung. Dies läßt die bildende Kunst nicht auf sich sitzen. Sie beweist — durch die schwingenden Fassaden, die gewundenen Säulen in der Architektur, durch die Verdrehungen des Körpers, die plastischen Wolken und die Mauern zertrümmernden Engelsflüge der Bildnerei, durch das in Wahnsinn und Ideenflucht ausartende Allegorienwesen in allen Künsten — daß sie das alles ebenso gut könne.

An den Höfen beginnt dies Wesen auf Grund eines pseudoantiken Maskenwesens und mit Hilfe der noch weniger antiken Ausbildung der Aristotelischen Melopoiie zur Oper die Dichtung samt der «antiken Musik» allgemach in den Hintergrund zu drängen. Am englischen Hofe beklagt sich darüber ‹schon um 1600› der erste rückhaltlose Vertreter der Antike in Theorie und Praxis: Ben Jonson. Er spricht architektonisch, von ἐπίτασις statt Spannung im Drama, das auch anschwellt und abklingt.[1]) Der, den er anklagt, ihn mit seiner alles an sich reißenden «Skenographia» vom Podium auszuschließen, ist gleich der erste Vitruvianer nach dem langen Widerstande des Tudorstiles gegen die allerorten schon siegreiche Antike, Inigo Jones.[2]) Scenographien zu malen, ist jetzt die Vitruvische Manie der Architekten, seitdem Vignola erklärt hatte, daß ihm «dies erst die Augen geöffnet und den richtigen Geist der Baukunst gegeben» habe.[3])

Timonische Kunsttheorie bei Shakespeare. Schon bei Shakespeare zeigen sich Ansätze zu diesem Streit der Künste. Das jedenfalls späte Stück aus der Antike, das in seinem ‹kaum einem anderen zuzusprechenden› Eingang die treffendste Kritik der alternden Renaissancegesellschaft gibt, Timon von Athen eröffnen gleich die feindlichen Brüder in der Kunst, «den Großen zu schmeicheln»: Maler und Dichter.[4]) Der Maler beeifert sich zu zeigen, daß er in der Bewegung der Figuren und der ethischen Idee ‹des Sturzes vom Gipfel der thronenden Fortuna› «lebendiger als das Wort» sein könne. Doch beide vereinigen sich noch gegen den gemeinsamen philosophischen Todfeind Apemantus, hier mehr wohl den eifernden Puritaner, als den Zyniker. «Lord Timon», das Bild des Malers in der Hand, nach flüchtiger Abdankung des Dichters, weist des Apemantus Schimpf der Kunstlüge zu des Malers Gunsten ab[5]):

Erfreulich ist ein Bild.
Das Bildwerk ist beinah der wahre Mensch;
Denn seit Ehrlosigkeit mit Menschheit schachert,
Ist er nur Außenseite: diese Färbung
Ist, was sie vorgibt.

Die Dichter taten überall alles, diese Timonische Kunstapologie auch ihrer Kunst zukommen zu lassen. Merkwürdig, daß die neue Mode, den poetischen Menschen unter einer dicken Kruste gefärbter Worte «ganz Außenseite» werden zu lassen, auch als Theorie zuerst ‹1579› in England auf-

taucht.[1]) Und daß sie unter der Flagge des Platonischen εὐφυής segelt![2]) Dieser hat dort schließlich die Xenophontische[3]) Note des «Rassenideals» ⟨für Hunde, Pferde und Menschen⟩ angenommen, während er im deutschen «Wohlgeboren» doch noch als «Curialie» eines höheren Daseins fortlebt.

Der «hohe Stil» des Marc Aurel in Spanien und des Euphues in England. Schon dies Platonistische Titelwort weist nach dem Italien der Spätrenaissance. Die Dichtung selber an den Ort, wo der neue «malerische Stil der Wortkunst» seinen Meister in Marino fand: nach Neapel,[4]) der halbspanischen Brut- und Tummelstätte der «neuen Kunst». In dem Beichtvater Karls V., dem Franziskaner Antonio de Guevara, und in dem «hohen Stile» ⟨estilo alto⟩ seines «goldenen Buches vom ⟨Spanier!⟩ Marc Aurel, Kaiser und beredten Redner»,[5]) will man jetzt für alle diese barocken Bildungen den Keim suchen.[6]) Doch schon sein Antipode, der Cortegiano des kleinen italienischen Fürstenhofes, findet ihn ⟨um 1500⟩ in der «subtilen Rhetorik» ⟨«sottilità della retorica»⟩ der Liebe Polifilos zu Polia: deren Worte die Damen nicht verstehen, wenn man ihnen ständig ⟨sempre⟩ in Schrift und Rede ⟨scrivendo e parlando⟩ damit aufwartet, so daß sie sich dann für «ignorantissime» halten.[7]) Also Polia, deren Epitheta-Luxus schon alles Maß übersteigt, gräbt auch hier ⟨wie in der Groteske der Bildkunst⟩ sich ihr eigenes Stilblütengrab. Die stoisch-geistliche Hofschule des spanischen Weltmonarchen, die die platonisch-humanistische des Hofmanns der kleinen Fürsten der Hochrenaissance ablöst, trägt dann gewiß auch diese Blüte des «Jesuitenstiles».[8]) Es ist der korrumpierte Hof, dem der stoische Kaiser allernächst ⟨in seiner Frau und Tochter⟩ den Text liest. Es ist die korrumpierte hohe Gesellschaft, der Lord Euphues, der Lucius aus den Metamorphosen des Apulejus und sein Hoffreund Philautos mitsamt der «Universität Athen» den Tugendspiegel vorhalten sollen.[9]) Ein solcher muß brillantenbesetzt sein. Er mußte sich über den Gebrauch gewöhnlicher Sterblicher erheben. Die Sprache, die sich an die Götter dieser Welt wendet, darf ⟨anders als die Homerische⟩ «nicht von dieser Welt» sein. Ihre «großen Worte» ⟨spanisch: gran decir⟩ mußten knallend treffen. Daß man damals mit Pistolen, statt mit Dolchen redete, kündet Shakespeares in diesem Stil erzogener Leutnant «Pistol», den Falstaff bittet, sich in die Sprache dieser Welt zu übersetzen.

Die spanische Antike Synthese des Asianischen und Lakonischen Stils. Das ist das Gemeinsame aller Modedichter, die damals dem Unerhörten in Überladung der Sprache mit «Zieraten» nachgingen, so daß sie nach dem barocken Ausdruck auch eines Neapolitanischen Malers unter ihnen, des Salvator Rosa, «die Sonne verschluckten» ⟨«le metafore il Sole han donsummato»⟩.[10]) Es ist da nur ein Grundunterschied zwischen der undurchdringlich abstrakten oder konkreten Ausgestaltung dieses Stiles, der grade sein Mutterland Spanien angeht. Hier sucht er seine Zierde im Spitzen, Grassen, Dunkeln, in den starken Kontrasten der Schatten und Lichter, in

Italien im Weichen, Üppigen, Lichten, in der bunten Sättigung des Kolorits. Gemeinsam ist beiden das übertrieben Bewegte, Unstatuarische, Unanständige und Unverständliche. England mischt beide von Anfang an. In Deutschland überwiegt erst der spanische, dann der italienische Einfluß. Lord Euphues' Entschluß, den «danach begehrenden Englishmen» «a finer speach then the language will allow»[1]) zu hören zu geben, ist genau der des Gongoras, des spanischen «maravilloso», der nach dem Mißerfolge seiner Pindarischen Ode auf die Armada nun nur noch im «Unverständlichen» das Heil der Dichtung sah. Denn mit dem *μεγαλοφωνότατον*[2]) des damals durch L. Greg. Gyraldi literarhistorisch frisch ausgegrabenen, durch Henr. Stephanus übersetzten Pindar versuchte man es zuerst. Aber Pindar war ein Grieche, schlimmes Wort jetzt für das nicht beizulegende Schisma. Chiabrera ward der Pindar des Tridentiner Konzils. Er redete «herrliche Gemälde und Marmorgruppen: griechische Poesie.»[3]) Den Spaniern war das zu ruhig greifbar, zu verständlich sinnlich, zu wenig «geistig überlegen» ⟨superiodad⟩.[4]) Ihre antiken Ideale waren iberisch national: die Orakel des Seneca, die ätzenden feinscharfen Gifte der Martialischen Hof- und Korruptionsapotheke, der höfisch gezierte Panegyricus des Plinius[5]) auf den nationalspanischen Kaiser Trajan. Mit der Autorität des heimischen Theoretikers Quintilian wurde hier gegen sie die «Kultur» des «Affektierten» ⟨*κακόζηλον*⟩[6]) als «estilo culto» betrieben.

Die Vervollkommnung ⟨perfeccion⟩ verstand man unter diesem Ausdruck. In welchem Sinne, zeigen ihre schriftstellerischen Förderer: Valerius Maximus[7]) als ihr Einführer, Vellejus Paterculus als ihr «non plus ultra».[8]) Der eine ist ihr Homer mit dem Vorzug, daß er «niemals schläft»,[9]) der andere ihr klassischer Vollender, Meister der «Proportionen».[10]) Von ihm — nicht bloß als Kenner, sondern als Meister — entnimmt man jetzt die kunsthistorische Rangierung der klassischen und Verfallszeitalter, die Goethe als unübertrefflich in seine Werke aufnahm. Der gewählte Brustton, in dem Vellejus zugleich den ⟨schwankenden⟩ Republikaner Cicero, wie den ⟨despotischen⟩ Kaiser Tiberius zu preisen vermag, empfahl ihn als Meister höfischen Stiles. Das schön Bewegte ⟨hermosa variedad⟩ ist hier klassisches Kennzeichen. Es gibt nur zwei Hauptstile ⟨estilos capitales⟩: den Asianischen in seiner Überfülle ⟨redundante⟩ und den Lakonischen in der Gedrängtheit ⟨conciso⟩. Der schlichte Vortrag ist, wie der cantus planus in der Musik, entblößt ⟨desnuda⟩ von jedem Reiz. Er bedarf des «angenehm künstlichen Kontrapunkts» der Fiorituren.[11]) Gelassen erklärt man: «der menschliche Geschmack ist anormal und verlangt im selben Essen tausend Verschiedenheiten der Würzen.»

Seine antiken Muster. Die Mühe, die er gekostet, macht den Stil, die Seltenheit sein Werk. Tacitus, der «nicht mit Tinte, sondern dem Schweiße seines gewaltigen Geistes schrieb, kostbarer als der Liquor der aufgelösten ägyptischen Perle,» Apuleius, dessen «Feder nicht leicht, sondern von dem

gewichtigsten Metall war», sind nur seine Anwärter. Kein Körper mehr, «ganz Geist und Leben», sind erst die Obengenannten und der «wie ein Frühling blühende» Lucius Florus. Namentlich der Panegyricus enthält «in Kürze die Praxis der ganzen Konzeptenkunst.» Und der «stets moderne Martial», dem «alle Sonnen Homers und Virgils leuchten», fordert am Schluß seiner 14 Bücher von den Musen selbst nicht das Wort «finis» sondern «Fenis» ⟨Phönix⟩ heraus.[1])

Das «barocco» in seiner logischen Urbedeutung als «Erbe der Alten». Bei dem spanischen Theoretiker des Stiles Lorenzo ⟨Baltasar⟩ Grazian tritt die Entstehung des Ausdrucks «barocco» greifbar hervor. Er vermengt architektonische Auffassung mit den Grundsätzen eines «seltenen und geistreichen Schlußverfahrens» ⟨argumentos conceptuosos, rara, ingeniosa ilacion⟩.[2]) In erster Linie kommt ⟨schon auf seinem Titel⟩ das Scharfsinnige ⟨agudeza⟩, in zweiter die Kunst ⟨arte⟩. Der Stil selbst bezeichnete seine Einfälle selbst überall am liebsten als «Begriffe» ⟨conceptos, concetti⟩. Sie gehören zu ihm «wie das Licht zur Sonne und die Strahlen zu den Sternen».[3]) Er kann so am ehesten wieder durch ein Formelwort aus der Sphäre scholastischer Logik gekennzeichnet worden sein, die die Jesuiten in der Schule zu neuem Leben erweckten.[4])

«Das Kunstwerk ⟨des Scharfsinns⟩ besteht im Zeichen eines außergewöhnlichen und verborgenen Schlusses» ⟨consiste su artificio en sacar una consequencia extravagante y recondita⟩.[5]) «Es setzt eine außerordentliche Deutlichkeit voraus»[6]) «Die Alten fanden die Methode zum Syllogismus und die Kunst des Tropus.»[7]) Nach dem schweren Anfang «ist es uns jetzt leicht das Angefangene zu vervollkommenen», «das nicht mehr zu Überbietende ⟨insuperabile⟩ zu suchen.»

Die Architektonik der «Concepte». Das geschieht in steter Parallele mit der Architektur. In welcher Kunst konnte der Geist spanischer Etikette auch einen passenderen Ausdruck für seine Normen finden? Wie dem Geiste Wahrheit allein nicht genügt, so im Bau nicht bloß Festigkeit.[8]) Wie die Symmetrie in der griechischen und römischen Architektur dem Gesicht schmeichelt, so hält der Bau eines kunstvollen Epigramms die Einsicht in der Schwebe. Der Parallelismus der Konzepte als Stilglieder wird nicht aus dem gravitätischen Gegenschritt des Tanzes ⟨Menuett⟩ deduziert. Dahin ist er wohl auch erst aus dem allgemeinen Stilprinzip gelangt. Sondern aus dem unverbrüchlichen Zusammentreten der Bauglieder: die Synthese als «corrispondencia y proporcion», die Antithese ⟨besonders weitläuftig⟩ als «improporcion y dissonancia». Auch hier die extreme Verstärkung und Verdoppelung der korrespondierenden Objekte ⟨corrispondencia y conformidad entre los extremos objectivos del concepto que son los correlatos,[9]) duplicò la contraposicion ingeniosamente⟩.[10]) So für jenes Florus über das Ende Caesars: Sic ille qui terrarum orbem civili sanguine implerat, tandem ipse sanguine suo

curiam implevit,[1]) für dieses des Ausonius Epigramm auf Dido: Infelix Dido nulli nupta bene marito — hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.[2]) Die Gewichtsverteilung ⟨ponderacion⟩, das Abwägen der Wirkungen, geschieht am «angenehmsten» durch «Schwierigkeit», «Gegensätzlichkeit», «Übertreibung» ⟨difficultad, contrarietad, exageracion⟩. Denn «die Wahrheit ist um so angenehmer, je schwieriger sie ist, und je mehr das Verständnis, das sie kostet, hinausgezogen wird.»[3]) Das A und O ist hier das tatsächliche Wunder, die «ponderacion mysteriosa», als das absolut Unverständliche.[4]) Der Tod der drei Pompejer ⟨Vater und zwei Söhne⟩ in drei Erdteilen gibt Martial Anlaß zu seinem wundersamsten Konzept: Jacere — uno non potuit tanta ruina loco.[5])

Der Stil des «Wunderbaren». Das Wunderbare in der Realität, die neue Grundlage der religiösen Poesie, bestimmt somit den ganzen Stil ⟨este es el principal artificio⟩.[6]) Der die Hand ins Feuer legende Scaevola, die glühende Kohlen verschlingende Porcia liefern der Zeit die antiken Beispiele dieser heroischen Poesie, die «durch Taten eingelöst wird».[7]) Freilich auch der kluge Odysseus, der sich selbst vor den Lockungen der Sirenen festbinden läßt und die Gefährten unter den Vliessen der Schafe aus der Höhle des Polyphem befreit. Mit der Realität der Wunder des heiligen Buches erhält nun auch sein Stil, das Muster des Parallelismus, den Stempel der Vorbildlichkeit. Die Zeit ist um, da Bembo die Briefe Pauli als Monstra ⟨epistolaccie⟩ hinstellen durfte und es für ausgemacht galt, daß «der heilige Geist» den Stil verderbe. Grade die Einförmigkeit ⟨uniformidad⟩ in der Wiederholung des gleichen Wortes wird ihm hoch angerechnet, als Schlüssel mystischer Bezüge.[8]) So wird die «mysteriosa paridad» zwischen der Geburt Christi und seines Vorläufers durch die Gleichheit des Ausdrucks ⟨impleti sunt dies⟩ angedeutet.[9])

Die klassisch-biblische Gleichnisharmonie. Schon hier taucht das mittelalterliche Bestreben wieder auf, das Dante zu seinem System der klassisch-biblischen Gleichnisharmonie geführt hat. Bei den Reformierten wird es schließlich zu biblisch apologetischem Zwecke benutzt. So dient für den Parallelismus Martials imperialistische Parallele des ⟨Circus-⟩Wunders Domitians mit dem Raube des Ganymedes: haec sunt Caesaris, illa Jovis.[10]) Für das Aenigmatische gibt hier das Rätsel der Sphinx, dort dasjenige Simsons das Vorbild ab.[11]) Grade die bekanntesten Unarten des Stiles, die ständige Allusion und das ⟨selbst hier frivole⟩ Equivoque[12]) werden mit klassischen und biblischen Zitaten bestritten. Als Meister der Allusion gilt Cicero.[13]) Die «gekrönten Worte» der Caesaren sind die höfischen Muster der Apophthegmen. Eine Vorstellung von der Freiheit des hier geübten Anspielungswitzes gibt das doppelsinnige Epigramm auf Elisabeths von England «Beata et immaculata virginitas»: «quem coeli capere non potuerunt ⟨nämlich ihren ketzerischen Günstling, der nicht in den Himmel kommt⟩, tuo gremio contulisti![14])

Die antike Hofschule in Spanien und England. Der spanisch-europäischen Hofstilschule gilt der «tiefmeisterliche» ‹pofundo y magistral› Oracio für den klugen Warner vor der Höhle des kranken Löwen der Adelsrepublik.[1]) Der englischen hat umgekehrt der Poet recht, der da rät: «exeat aula qui vult esse pius, virtus et summa potestas non coeunt.»[2]) Sie wendet sich an die «gentlemen Schollers of Oxford», als ihr «verie good friend»,[3]) wie denn auch bei Shakespeare «Horazio» die Aufgabe hat, Hamlet am Hofe auf seine Wittenberger «disposition» zu bringen.[4]) «Lord Euphues», der Schüler des Plutarch, bedient sich statt architektonischer Parallelen solcher aus der Porträtmalerei. Das bezeugt schon seine Einführung bei dem «right honorable Lord and Master», dem sein Autor John Lyly ihn vorstellt.[5]) Diese Stilschule will «auf schwarzem Grunde malen, der dem weißen Porträt am besten ansteht». Sie wirft nur so um sich mit den antiken Atelierhistörchen, von denen sie ausgeht, vom «Paratius» und seiner «Helen ‹right honorable›», die er mit «losem Haarband malte, weil sie selber los war,» und Venus ‹«Laeda»› mit ihrem Male,[6]) von Apelles, der Alexander mit dem Finger auf seiner Narbe malte, die er verbergen wollte. «Denn ohne diese Narbe sei er nicht Alexander und seine Kunst nicht wahr!» «In allen vollendeten Werken ist mit der Oberfläche auch der Makel zu sehen.» Sonst fehlt man wie der Lehrling des Apelles, der die Nase verbessern wollte und dadurch die Wange verdarb.[7]) Der Dichter will, wie der Maler «jedem Stücke seine richtige Proportion geben,» dadurch, daß er «die Qualitäten des Gemütes daran entziffert.» Er treibt seine «anatomy of wyt», wie jener die der Knochen und Muskeln. Wie jener jedem Stücke seine Farbe, so gibt er jedem seinen «humor»,[8]) während der Spanier grade davor den Politiker warnt.[9])

Der humor der antiken Temperamentslehre. Dies Stichwort der griechischen Temperamentslehre hat auch noch bei Shakespeare seine pathologische Grundbedeutung ‹des krankhaften Überwiegens der nichttemperierten «bösen Feuchtigkeiten» im Körper›.[10]) Jetzt wird grade das Phantastische, das Unnormale der «humours» die Regel für den Künstler. Der «madman» Shakespeares ist schon «every man» bei Ben Jonson. Unter den bizarren Akademien Italiens gibt es in Rom jetzt auch schon eine der «umoristi». In ihr ging der Stern Marinos auf. Kein stärkeres Aburteil gibt es jetzt als den Gegensatz des humor: das Trockene ‹il secco›. Die ersten, die es zu hören bekommen, sind die führenden Anhänger der Harmonie, der Proportionen und der Alten, Palladio in der Kunst, in der Poesie Malherbe. Bald aber die Alten selbst. Für Lord Temple, den national-englischen Poetiker im 17. Jahrhundert, ist der «englische humour» bereits das Charakteristikum des modernen klassischen Dichters ‹Shakespeares, Molières›.[11])

Theorie des antiklassischen Naturalismus. Hier kündigt sich denn auch bereits der theoretische Naturalismus an, dem mit der «Außenseite» der Natur auch ihre Mängel und Deformitäten, die Zufälligkeiten ihres

«Humors», das Hauptsächliche dünken. Das der Antike und ihrer italienischen Erneuerung Widersprechende in seiner modernen Vertreterin, der vlämisch-deutschen Kunst, hatte man auf der Gegenseite früh theoretisch in Betracht gezogen. Man definierte es als «amusisch» ‹desmusico› d. h. unharmonisch und «stillos», nämlich von der antiken idealen Menschennatur und Gewandung ins Zufällige, Nationale und Äußerliche ‹Landschaft!› abweichend.[1]) Selbst bei dem großen Alberto ‹Dürer›, dessen Talent man bedauert, daß es nicht auf antikem Boden und unter seinen Vorbildern groß geworden![2]) Aber man beachte, daß man es zugleich unter den andern geistigen Gegenbegriff gegen die antike Kunst, das genus religiosum einordnet, und damit ihre natürlichen, nicht naturalistischen Vorzüge, das Herzliche, Rührende, Devote wohl bezeichnet und anerkennt. Es ist «eine Kunst für Weiber, besonders die ganz alten und ganz jungen, für Mönche und gewisse Edelleute, denen es an Sinn für wahre Harmonie gebricht.» Die «große Andacht des Intellekts zum Göttlichen» vermag sie nicht zu erwecken, wie die nach der Antike gebildete italienische Kunst.[3])

Michelangelos Inanspruchnahme durch die Antikenfeinde. Man kann es seltsam finden, daß Michelangelo 1538 in Rom Anlaß zu einer solchen Theorie der altniederländischen Kunst gab.[4]) Francisco de Hollanda, der sie ihm in den Mund legt, habe darin nur die nationale Richtung in seiner heimatlichen Kunst, die «Grão-Vasco»-Malerei, treffen wollen. Daß er sie grade Michelangelo in den Mund legt, scheint nicht so befremdlich. Die sich von der Antike feindselig emanzipierende, speziell moderne Kunstrichtung mag von Anbeginn in dem «divino» ihren klassischen Vorkämpfer erkoren haben. Seine «terribilità»[5]) ermunterte dazu. Auch bei dem barocken englischen *εὐφυής* erfolgt die theoretische Einführung des Naturalismus von der Seite des Grotesken und Bizarren, der *δεινότης* in der Wiedergabe des individuell Sprechenden, persönlich leidenschaftlich Bewegten, von seinem Humor Besessenen. Noch immer an antiken Vorwürfen von Schönheit und Größe! Aber immer mehr verlangt die Zeit, sie durch kirchliche Sujets von «schrecklicher» Macht und Abscheulichkeit, durch Ekstasen und Martyrien ersetzt zu sehen. Die wildgewordenen Stukkateure in der Architektur, die Borromini und Bibbiena, die Muskel- und Faltenwirbler in der Plastik, die al fresco Verächter der sauberen Maltechnik als «Kunst der Weiber und bequemer, träger Personen»[6]) schwuren nicht höher als bei Michelangelo.[7]) Nicht Shakespeare, sondern der «divino» war früher das Paderoß gegen die Antike im Kunststreit überhaupt, auch bei den geistlichen Kunsttheoretikern und praktischen Förderern und Befürwortern des Jesuitenstiles.

Vielleicht mit weit mehr Recht, als der englische Dramaturg des Plutarch, der sich die Metempsychose des Ovid als Ehrentitel seiner Modedichtung gefallen ließ![8]) Der Florentiner jugendliche Antikenfälscher, strenge Kritiker der römischen Ausgrabungen, der mit den tönernen Freigruppen Beggarellis

der Antike ‹als Reliefplastik› ein zum theoretischen Feldgeschrei erhobenes «Wehe» zurief, eignete sich in der Tat besser zu solcher Verwendung. Darum stürzt sich denn auch die wiedererstarkende antike Partei Ende des 18. Jahrhunderts — auch in ihrer kirchenfeindlichen Tendenz — mit besonderem Haß auf den «divino» und seinen vorgeblichen, bis zur Karikatur verkannten «Naturalismus». Während sie an seinen Vorgängern in der Renaissance mit schweigender Mißbilligung vorübergeht, wie Goethe an Verrochios Colleoni in Venedig, so wird ihr der Architekt der «plumpen Masse» des Palazzo Farnese, der Bildner des «Lazzarone» in S. Pietro in Vincoli ‹des Moses!›, des «Schlächterburschen in der Minerva» ‹das ist der auferstandene Christus!› zum Tonangeber des Abfalls von der Antike.[1])

Der «arkadische» Naturalismus der Antike. Darum scheint es weder zufällig noch befremdlich, wenn sein portugiesischer Apostel auf italienischem Boden den Plato der Marchesa Colonna die große Andacht der «griechisch-italienischen» Kunst gegen den einfältig frommen vlämischen Naturalismus verherrlichen läßt. Die Reformation hat in Italien bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts einen Vorstoß Rousseauscher pädagogischer Naturpredigt gewirkt in der Richtung des Émile und seines savoyischen Vikars. Der Ausfluß davon bemächtigt sich barock genug des arkadischen Wesens der Renaissance. Die in immer strengere Fesseln der Etikette spanisch eingeschnürten Höfe geben ihm Raum in den «Schäferspielen» ‹seit 1528›. Jetzt ist Arkadien das Land der schäferlichen Liebe, in dem es keine Sünde gibt. Hier ist der König des Götterhofes geboren nach der Annahme von Ovids Metamorphosen.[2]) Die Nymphe Callisto läßt sich in der Maske der keuschen Diana selbst die Früchte ihrer Gunst abschmeicheln. In diesem pikant üppigen Bilde wie in dem noch pikanteren Nachspiel der Enthüllung seiner Folgen vor der jungfräulichen Göttin schwelgte die durch den demagogischen rauhen Tugendton rings um sich herausgeforderte Gesellschaft.[3]) Wie eine Abwehr jener asketisch imperialistischen Hofschule wirkt die gleich bei ihrem Einsetzen auftretende spanische Idee, durch den antiken Schäferroman des Longus den veraltenden Amadisgeschmack aufzufrischen — unter dem apologetischen Titel der «verliebten Diana».[4]) Der vestalische Name der ‹Rhea› Sylvia wird jetzt bei weiblichen[5]) und männlichen[6]) Trägern, Parodisten des Senekaschen Hippolytus, zum Fluchnamen unheilvoller Sprödigkeit.

Die Theorie des «treuen Schäfers» nach Pausanias. Einen Mythos, da unter den Folgen der Sprödigkeit ein ganzes mit Wahnsinn geschlagenes Volk zu leiden hat, entnahm Guarini dem Pausanias[7]) mit deutlicher Spitze gegen Reformation und Gegenreformation. Ein Chor erörtert düster die Unfähigkeit des Geistes sich über die Sinnlichkeit hinauszuschwingen, und erklärt einzig das Weib, das wahrhafte Wunder der Schöpfung, für mächtig Wunder zu wirken.[8]) Der Kardinal Bellarmin nannte Guarini einen größeren Schädling für die Kirche, als selbst Luther und Calvin. An die Stelle des heiligen

Officium trat nach der Satire Salvator Rosas damals der «Pastor fido».[1]) Moderne Romanliebe tilgt im alten Arkadien den Fluch, welchen Entbehrung der Liebe über den «Priester des Dionysos» gebracht. Aus der antiken Tragödie wird eine «Tragikomödie», d. i. ein schäferliches Trauerspiel mit glücklichem Ausgang. Sie krönt schließlich doch den getreuen Schäfer, der im ritterlichen Wappen das Frontispiz der raffinierten Barockarchitektur des Titelblattes[2]) mit seinem Stabe beherrscht. Satyrköpfe mit gedrehten Hörnern bilden die jonischen Kapitäle der Pilaster, an denen Bücher, Schäferhut und -kleid die Renaissanceornamentik vertreten. Amoretten flankieren den in weicher Rundung sich senkenden Architrav, halten innerhalb des sanft geschwungenen Portikus den Schild mit der die Liebenden mahnenden Devise der Aurora. In Marinos Adonis rächt sich der gemaßregelte Amor,[3]) indem er die göttliche Mutter ⟨in Frankreich⟩ in verzehrender Liebe zu dem sterblichen Jüngling ⟨aus Italien⟩ entzündet und dem Mars ⟨des 30jährigen Krieges⟩ entfremdet.[4]) Hier ist Cypern, das gold- und düftereiche Arabien der Schauplatz. Unter den allegorisierten Mächten der Zeit erscheint bereits die «Falsirena» des modernen Kapitalismus, die den Schönen der Schönheit abtrünnig machen will.[5]) Sie sammeln sich um das antike Mysterium der sinnlichen Liebe, die am Schluß die Schönheit zu Grabe trägt. Der Garten der Lust mit seinen fünf «nach dem Faden» genauen Abteilungen ⟨nach den Sinnen⟩, seinem Pfau, seinem See mit den ⟨Dichter-⟩Schwänen um die «Insel des Geistes» inauguriert die neue Virgilisch-Quintilianische Gartenkunst.[6]) Die antiken Leichenspiele am Schluß fügen noch besonders zu der pseudoantiken Opernidee des Pastor fido die des Prunkballetts. Sie trägt und gestaltet das Ganze. Ja sie krönt es. Die beiden grimmigsten Ballettfechter empfehlen sich am Schluß als Verlobte: Es sind Ludwig XIII. und Anna von Österreich. Die französische Etappe des großen Krieges war «nur Schein». In Paris triumphierte das «Gedicht des Friedens». War es nicht von Anbeginn eine antik-heroische, königliche Kunst, welcher später der Sonnenkönig als Zentrum planetarischer Ballettänzer huldigte?

Die Allegorie des «Adonisgärtleins». Das antike Kultbild vom Adonisgärtlein dient ⟨in Marinos Adone⟩ opern- und feenhaft inszeniert, der Allegorisierung einer den fünf Sinnen gemäßen üppigen Kunsttheorie: das raffinierte Komplement zu dem immer mehr raffinierten geistigen Grundtheorem vom Tempel des menschlichen Leibes.[7]) Hier wird er ein Tempel der Lust. Diese Lust ⟨il piacere⟩ symbolisiert der Garten. Der Dichter geht vom Gesichtsinn aus und will mit Sehpyramide und optischem Zubehör[8]) zeigen, daß er die Kunsttheorie aus dem Grunde verstehe. In den seit Dante unentbehrlichen epischen Homerisch-Virgilischen Bildbeschreibungen «mute poesie»[9]) wird der Kenner manches berühmte Bild der Zeit nach- und vorbeschrieben finden: Paolo Veroneses Raub der Europa,[10]) Berninis Verwandlung der fliehenden Daphne.[11]) Die naturalistischen[12]) Zeitgrößen, darunter manche

heute unbekannte, stehen in erster Linie und haben sogar Tizian bereits «die Palma» streitig gemacht. Caravaggio ist ihr Haupt: «mehr Schöpfer als Maler» «beschämt er die Wahrheit», indem er «ihre Lüge ‹das Kunstwerk› schöner macht».[1]) Auch Caravaggios wahrsagende Zigeunerin, in die sich Venus verkleiden muß, hat er im weiteren Verlauf auszumalen nicht vergessen.[2]) Eine raffinierte Farbenmischungstheorie weist auf die Schmerzen der dem Verfall der Technik gegenüberstehenden Schnellmalerei. «Hätte der ‹Cavaliere› d'Arpino solche Farben, so würde er gleich seinem antiken Landsmann in der Rede ‹Cicero› den Zeiten trotzen.»[3]) Die Blumenbeete zeigen Bilder. «Natur will im Kolorit die Kunst besiegen!» Unmittelbar zum Gesicht tritt der Geruchssinn. Stanza 6, 99 bringt das Rezept der Mischung von Blut mit Ambra, Moschus, Mastix usw., welches die Spezialität dieses poetischen Stiles über ein Jahrhundert bleibt. Der 7. Gesang bringt die übrigen Kunstsinne vom Gehör bis zum — Gefühl. Die Goethes Faust einlullenden Geister des Mephistopheles haben hier ihre Studien gemacht.

Die Personificatio der Sinnlichkeit. Die dabei befolgte poetische Methode ist eigentlich nicht allegorisch. Es ist die mit dem Kredit der Ovidischen lascivia wuchernde poetische Figur für sich, jeden Augenblick bereit, selbst unter den wenigst appetitlichen Umständen ‹Geruch!› sich zu personifizieren. «Das Auge als Wächter» wird so zum tatsächlichen durch mehrere Strophen[4]) in farbigem Kleide ausgemalten, agierenden und redenden Wächter des Gartens. Sobald es nicht mehr weiter geht, wird es wieder einfach körperliches Organ mit Schleim und Netzhaut. Gleichwohl wurde dies «sinnlichste» aller Gedichte mit einer fortlaufenden übergeistigen Hyponoia ausgestattet.[5]) Mönche durften dafür streiten. Es sind die mysterios y reparos, d. h. die Rätsel, die nach Gracian[6]) jetzt an Stelle der «früher blühenden Allegorien triumphieren».

Die perspicuitas des Adonis ‹«floridité du stil»›. Das also wird jetzt aus der Quintilianschen perspicuitas als prima et summa virtus,[7]) die Chapelain das Orakel 'der neuen literarisch führenden Kreise an dem alles in den Schatten stellenden Meisterwerk «unseres Freundes» entdeckte[8]): ce caractère de la Dilucidité, die «alles unmittelbar vor die Augen stellt und dabei zu den Einzelheiten, der Entwicklung des Zubehöres und des Abhängigen herabsteigen muß, wobei es denn auch ohne Niedrigkeit ‹bassesse› nicht abgeht.» Unter dieser «Clarté magnifique c'est à dire ‹si je peux› cette Floridité ou Elegance de Stil» gewöhnte man sich im Verlaufe des Jahrhunderts, den «antiken Stil» par excellence zu sehen. Mit ihm trat jetzt das Werk des Meisters in «Concurrence généreuse». Es ist ganz Auge, ganz Bild: der bis zu den Sternen erhöhte frei mythologisierte Pfau des VI. Gesanges.[9])

Quintilian[10]) hatte diesen Zieratenprunk nicht umsonst als unfehlbares Mittel populär zu werden, dem Redner empfohlen. Kleider machen auch hier Leute ‹cultu et ornatu se commendat ipse›, allein das Urteil der Kenner

⟨judicium doctorum⟩ umwirbt er «in anderen Vorzügen». Es bezeichnet ihr schlechtes Gewissen, mit welcher Geflissentlichkeit die Theoretiker des neuen Stiles sich Scaligers zu versichern suchen. Gracian[1]) tut es praktisch, indem er an ihm einige Konzepte «aus dem Griechischen» herausstreicht, — denn sogar einen griechischen Namen ⟨*ἐννοήματα*⟩[2]) hatte man diesen Zieraten bereits gefunden — Chapelain rein theoretisch: «Wenn der große Kritiker des vergangenen Jahrhunderts noch lebte, er würde zuversichtlich das, was er an Lucan tadelte, dessen Materie ihm nicht gestattete so zu luxuriieren, an Marino bewundern. Denn er hat bei Claudian nichts dagegen zu erinnern, dessen Unmaß nicht geringer ist, noch bei Ovid, was auch Quintilian darüber sagen mag . . .»[3])

Chapelains antike Apologie des neuen Stils. Der neue Stil umschließt auch hier eine neue Gattung. Beim Pastor fido ist es die Oper. Sie ist es, die in Guarinis wütendem Streite über seine Gattungsberechtigung ⟨mit dem Paduaner Griechen Giasone de Nores⟩ im Hintergrunde steht.[4]) Auch hier war es Scaliger, der die Verteidigungswaffen liefern mußte: die Erfindung der Chöre durch die Arkadier für die tragische Melopoiie,[5]) den Plautinischen Begriff der Tragikomödie[6]) für die Berechtigung der Schäfer zu tragischen Verwicklungen. Dabei spielte die dunkle Vorstellung eines nationalen Dramas, der «Italica comoedia», hinein. Weil Donat im Terenzkommentar den Schauspieler Rhinthon zum Festsetzer der neuen Komödiengattung macht,[7]) gibt sich Guarini in seiner Polemik gegen Denores den nom de guerre «Verrato», eines berühmten Komikers der Zeit.

Die Neuheit des Stils. Die haute nouveauté, die Chapelain im Adonis entdeckt, gründet sich ganz auf den Stil. Auf seiner genialen «diversité» beruht seine Idée nouvelle, die Substanz der Fabel durch das «accidens» zu ersetzen.[8]) Er tritt dadurch dem heroischen Gedichte, welches den Knoten seines Wunderbaren in den Verwicklungen des Krieges suchen muß, als ein Gedicht des Friedens gegenüber, das sein Wunderbares aus sich selber herausspinnt. Dem ersten ist die Verwirrung ⟨trouble⟩ wesentlich, dem zweiten die Ruhe ⟨tranquilité⟩. Für diesen Gegensatz greift Chapelain ⟨im gleichen Scaligerschen Kapitel[9]) über die Komödie⟩ zu den Bezeichnungen der lateinischen Komödie, durch Terenz' Prolog zum Heautontimorumenos leicht zugänglich: der Motoria und Stataria.[10]) Er hält die zweite Art für «nützlicher». Denn da der Hauptzweck der Poesie darin besteht, zu nützen, und zwar durch «Purgation» von «passions vicieuses», so wird diejenige den Vorzug beanspruchen, die überhaupt keine «Verwirrung» von solchen Leidenschaften erregt, sondern sich ganz auf deren Katharsis konzentriert.[11])

Die neue rein kathartische Dichtung. «O wie würde ich unsern Freund als Erfinder und ersten Hervorbringer dieser Nouveauté erheben, wenn ich nur dies zu seiner Verteidigung zu sagen hätte.»[12]) Aber diese Neuigkeit ist tatsächlich nur ein renouvellement eines in den Schachten des

Altertums verschütteten Schatzes. Sie trägt die antike Weihe. Zwar nicht der Form der Odyssee und der Aethiopica! Man sieht, die Ansprache der Odyssee als Roman ist alten Datums. Denn diese Form duldet immer noch genug «troubles» in sich. Nach ihr ist das «Gedicht des Friedens» nicht gemacht. Aber Musaeus ⟨«oder vielmehr Nonnus»⟩ hat ein ganz ähnliches «über die Liebe von Hero und Leander» und Claudian über den Raub der Proserpina geschrieben in ganz gleichem Stil und ganz den gleichen Handlungen, so daß nicht bloß die Vernunft, sondern eine «authorité plus que valable» dafür einsteht. Marinos Gedicht ist bestimmt, den Mißstand ⟨deffaut⟩ aufzuheben, der in der unglückseligen «division» der Epopöe besteht.[1]) Es hebt sie auf in einem höheren dritten. Und wenn man im Hinblick auf jene antiken Muster die ungemeine Ausdehnung des Adonis tadelt, so möge man sich erinnern, daß Claudians Gedicht uns nur im Fragment erhalten ist. Die Materie des Friedens duldet diese Ausdeutung, ja sie fordert sie. Sie ist nur durch die Notwendigkeit oder den Willen des Dichters eingeschränkt. Was das Mißverhältnis ihrer «accidents» ⟨Episoden⟩ zur Handlung anlangt, so überwuchert auch z. B. in Catulls Epithalamium die Episode von der Ariadne bei weitem das «Sujet principal» der Liebe von Peleus und Thetis.[2])

Ersatz der «Gratia» durch die «Galanteria». Wir haben hier die moderne Auflösung der Poesie, wie dort in die Töne, so hier in die willkürlichen Fiktionen der Galanterie. Ihre «deutliche» ⟨perspicua⟩ Aufschwellung durch die Zusätze ⟨«accidents»⟩ auch des niedrigen Stils der «bassesse» wird mit antiker Autorität gedeckt.[3]) Es sind die gleichen Kreise, die bald mit «ihrem Aristoteles» die neue Tragödie auf dem Theater in Schach halten sollten. Es bezeichnet die speziell moderne Richtung der neuen Kunst der naturalistischen Details und willkürlichen «Zutaten» auch unter ihrem klassizistisch-konstruktiven Einheitsmantel. Das Wort «galant» ⟨germanischen Ursprungs?⟩[4]) von ital. «gala», einem weiblichen Festtagsputzstück entlehnt, mit seiner Doppelbeziehung auf Verliebtheit, Luxus und höfische Etikette tritt jetzt an die Stelle der antiken Kunstausdrücke von gratia, venus, decor. In Italien wird das Wort galant von dem toskanischen Paraphrasten des Apulejus und Theoretiker weiblicher Schönheit Firenzuola schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der neuen Bedeutung in die Komödie aufgenommen.[5]) In Spanien wird es höfisch zurechtgestutzt als festliche Ergänzung des «politischen» Alltagswortes der Zeit, zur Bezeichnung der privatesten Vorzüge des modernen Heroentums der Politiker.[6]) So hat das Wort dann in Frankreich seine für Deutschland besonders klägliche Weltherrschaft angetreten. Es sind die Kreise, die die «Kostbarkeiten» des Adonis entdeckten und ausnützten, die barocke Stil- und Gesellschaftsschule der Precieusen, von denen diese Herrschaft ausging. Die Unsterblichkeit des «Adonis» im Wortvorrat der modernen Sprachen bezeugt es noch heute.[7])

IV. Poetik der Renaissance.

1. Indulgentiae Graiae Linguae.

Priorität der Kunsttraktate vor den Poetiken. Woher rührt es, daß die klassische Poetik so viel später zur Systematisierung gelangt als die Theorie der bildenden Kunst? Es ist leicht zu bemerken, daß Übersetzungen der Horazischen ⟨und Aristotelischen!⟩ Poetik sie allerorten vermitteln; schwerer zu beantworten, warum dies so spät erfolgt.

Der Grund liegt nicht — oder nicht hauptsächlich — in der größeren technischen und darum praktischen Bedeutung des Kunsttraktats für die Schulnachfrage. Da müßten der Kunsttraktate aus dem 15. Jahrhundert wieder viel mehr sein. Dann machen die artes rhythmicae und metricae ihnen den Vorrang streitig. Aber Werke, wie des L. B. Alberti, Filarete, Gauricus, Lionardo da Vinci wenden sich nicht, wie diese, an Anfänger. Nein! Der Grund für das fast um ein Jahrhundert frühere Erwachen des höheren, die Antike systematisierenden Kunsttraktats liegt dort, wo ihn der vorige Abschnitt vermuten läßt: in dem ausschließlichen Vorherrschen des Kunst-, im Zurücktreten, ja im Verruf des poetischen Interesses. Es ist Galgenhumor, der aus der Burleskierung der Poesie um 1500 spricht. Er hat auch theoretisch bei Literaten — in Bernis, des literarischen Hauptes der burlesken Gattung,[1]) dialogo contro i poeti, in Deutschland bei Agrippa von Nettesheim — Ausdrücke gefunden, die der klassisch-künstlerischen Poesieverachtung Lionardos nichts nachgeben. Im Verhalten der beiden klassischen Renaissancepäpste gegen Ariost schwingt diese sicherlich mit. Der Poetenschwarm, der Leo X. in Rom umsummte, — der mit Kohl gekrönte Erzpoet in seiner Mitte[2]) — war nicht dazu angetan, sie Lügen zu strafen. Bei Hadrian VI. gab die Empfehlung, daß er kein Poet sei, den Ausschlag, Paolo Giovio das Bistum von Nocera zu verleihen.

Rehabilitierung der Poesie. Vida. Es bedurfte der schweren Not der Zeit, die Poesie zu rehabilitieren, die Poetik zum Wetteifer anzuregen.

Art und Umstände, in denen die erste selbständige moderne Rivalin der Horazischen Poetik auftritt, bezeichnen die Lage. Die eleganten Hexameter der drei Bücher des M. Hieronymus Vida, Bischofs von Alba, kommen unmittelbar aus der Stanza della Segnatura des päpstlichen Schülers Politians. Da thront der schöne Apoll mit der Geige inmitten der seligen Musenchöre. Soll man es wagen, der «segnis plebs» von klassischer Poetik zu reden, ihre Mysterien «arcana Pieridum» der Welt preiszugeben ⟨vulgare per orbem⟩? Einen unbetretenen Gipfel ⟨inaccessa rupes⟩ nennt er sein Unternehmen.[1]) Und der Sohn des magnanimi patris, den er auffordert, sich auf diesen zu retten, ist zur Zeit der Veröffentlichung ⟨1527⟩[2]) in Madrid Geißel in den Händen des Weltkaisers. Karls V. Scharen wälzen sich nach Rom

. . . nec dum civiles condimus enses?

Der Poet fühlt, daß das Zeitalter der «Medici Musarum» vorüber ist. Er verherrlicht es — nicht zuletzt wegen der Rettung antiker Handschriften

. . . quae barbarus igni
Tradebat Danaum regnis opibusque potitus

— als späten Nachklang antiker Herrlichkeit:

Haec aetas omnis, vatum haec fortuna priorum.

Die Sitten, die Sprache rings um ihn herum erscheinen ihm als fremde:

. . . sunt jussi vertere morem
Ausonidae victi: victoris vocibus usi!

Darf man sich wundern, daß das zweite Buch in einen Threnus auf Leo X. ausläuft, wie das ganze Gedicht in einen Hymnus auf den antiken Dichter, . . . qui omnia sufficit unus[3]) — auf Virgil?

Poetische Pädagogik. Es ist der Ernst der Zeit, die die Augenpracht ringsherum zu gefährden und in den Hintergrund zu drängen beginnt, der wieder zu den Dichtern greifen läßt. Doch dieser erste neue Lehrer der klassischen Dichtung hat gelernt. Fürchterlich zwar ist ihm der unverantwortliche Lehrer, der zarten unkundigen Knabenohren ein schlechtes Latein eintrichtert, das ihnen für Lebenszeit anhängt. Er möge Gotenkinder unterrichten:

. . . procul, o procul ista ferat natosque Getarum
Imbuat, aut si qua est gens toto obtusior orbe![4])

Seine Ohren sind zart. Den «Sichaeus» für «Sicharbas» unterläßt er nicht wiederholt einzuschärfen, die neuen Gesetze der Harmonik[5]) auf den proportional geteilten Vers ⟨in partes secta membra⟩ und seine Rhythmik ⟨numeris vocum concordibus⟩ minutiös ⟨minutatim⟩ anzuwenden. Doch er beschwört den allzustrengen Lehrer, der Musen eingedenk zu bleiben, welche «Tränen und Schluchzen eines süßen Zöglings nicht vertragen können und

sich verstimmt abwenden.» Das «odium cari alumni» hat zur Folge, daß er die Musen hassen wird:

. . . sacras simul oderit ille Camenas!

Vorbildlich für die Zeit, in der Michelangelo im Wetteifer mit Rom seine 48 ⟨50⟩ poetischen Epitaphe auf den schönen Cecchino Bracci[1]) dichtete, wirkt die Episode auf den schönen Knaben ⟨puer insignis facie⟩, der den Prügeln seines mitleidlosen Orbil erlag und den noch «Padus» und «Serius» ⟨Serchio?⟩ betrauern.[2])

Doch neben dieser Wiederherstellung der Grazie im poetischen Unterricht, die alles von oben erwartet, von Anfang an einschärft:

omnia sponte sua quae nos eligimus ipsi
proveniunt: duro assequimur vix jussa labore[3])

und die alles Gewaltsame in Inhalt und Form verabscheut, legt diese erste Zusammenfassung der klassischen Poetik einen folgereichen Nachdruck auf die Beachtung der «ratio»:

Omnia consiliis provisa animoque volenti
Certus age ac semper nutu rationis eant res.[4])

Rationalismus. Sind es diese Verse, die gleich der ersten klassischen Poetik den ständigen Vorwurf der Einführung des Rationalismus in die Poesie eintrugen? Er spitzt sich heute[5]) zu der niederschmetternden Frage zu: Was in aller Welt hat die Vernunft mit der «Anrufung der Muse» zu tun? was mit Sichaeus und Sicharbas? was mit der Verpönung der Metapher von den «Haaren der mächtigen Mutter» für das Gras? was mit der Bevorzugung der fahlen Holzpuppe[6]) des Virgilschen Drances vor der Rembrandtschen Skizze des Homerischen Thersites? usf. . . . Man glaubt den Finger legen zu sollen auf eine einschneidende Wende in der Geschichte des Geschmacks. Es ist die Reaktion des modernen Plattsinns auf die Schwünge der phantastischen mittelalterlichen Poesie, die dem Albatroß gleiche:

. . . ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Mit der Renaissanceprosa kehre die Fähigkeit, zu Fuß zu gehen, in gutem und schlechtem Sinne, wieder. Sie rächt sich für ihre Verkümmerung im Mittelalter nun an der Poesie, indem sie ihr die Flügel stutzt.

Möge diese Auslassung als origineller Ausdruck einer allgemeinen Anschauung hier verzeichnet werden. Tatsächlich entgeht ihr, in dieser befangen, der Sinn des behandelten Autors und der in ihm zum Ausdruck gelangenden Zeitstrebung. Die ratio, um die es sich bei Vida handelt, hat mit Prosa und Hausverstand nichts zu tun. Sie ist künstlerisch: die Übertragung der die Zeit beherrschenden perspektivischen Gesetze auf die Poesie. Es ist die Technik der burlesken «Romanze», gegen die sie sich wendet. Die poetische Tendenz der Dichter, die den Menschenverstand ihrer Helden in Flaschen auf dem Monde findet,[7]) ist gewiß nicht so überschwenglich, um so anti-

poetische Vorstellungen mit einem Angriff auf sie zu verknüpfen. Ist sie es nicht vielmehr, die den Rationalismus als «Ring der Vernunft» ⟨bei Ariost⟩[1]) an den Finger steckt, um damit den mittelalterlichen poetischen Glauben an Feen und Zauberer zu bannen? Der klassische Hausdichter Leos, durch dessen Messiade ⟨wie mit ihrer Ouvertüre von Sannazaro⟩ die naive Kunstfreude dieses Papstes sogar die unharmonischen Töne der beginnenden Reformation zu beschwichtigen gedachte,[2]) setzt sich hier lediglich theoretisch mit Ariost, seinem vulgären Antipoden in Ferrara, auseinander.

Ratio der Lateiner gegen die «indulgentiae Graiae linguae». Durchsichtigkeit der Handlung, ihre Zusammenfassung und Orientierung auf ein Ziel, das sind die Aufgaben der poetischen Ratio in den betreffenden Partien[3]) bei Vida. Ein unleugbares Verdienst theoretischer Einsicht ⟨das erst in Lessings prinzipieller Scheidung der Künste Frucht trieb⟩ in das antike «ὕλῃ καὶ τρόποις διαφέρουσι», in einer Zeit, die diese Einsicht besonders erschwerte! Grade die malerische Schilderungssucht in Landschaften, Geräten, Waffen und Tier- und Menschengestalten wird aufs Korn genommen, ihre störende und verwirrende Unangemessenheit gegen die fortdrängende Aufgabe des Dichters scharf bezeichnet. Wenn alles auf dem Spiele steht — cum bella manus poscunt atque arma fremit Mars —, da soll man sich bei den Zieraten eines Wagens, bei seinen Rädern und Achsen aufhalten? Wenn das Geschick der Helden sich erfüllen soll, da wünsche wohl der gespannte Leser ⟨cupidi expectant audire legentes⟩ ordnungsgemäß aufgezählt, was der für Haar, jener für Schultern hatte, ob dieser hinkte, jener mit spitzem Scheitel emporragte? — aliud quasi nil tibi restet agendum![4]) Würde dem nicht der passender gehaltene italische Drances ⟨aptior Ausonius Drances⟩, und der griechischen Geschwätzigkeit ⟨Graiae indulgentiae linguae⟩ «unsere gewichtigere Würde» ⟨quae nostros minus addeceant graviora sequentes⟩ gegenübergestellt, so würde man schwerlich merken, daß es auf eine Kritik Homers, als des klassischen Musters der Abschweifungs- und Schilderungssucht, hinausläuft. Seinen, im entscheidenden Moment ihre Familiengeschichten auskramenden Helden, seine unpassenden Esels- und Fliegengleichnisse, seine sprechenden Tiere, seine Tautologien werden zu Illustrationen der vornehmlichsten Hindernisse poetischer Zielstrebigkeit.

Waffen der «Modernen» im Kampfe gegen Homer. Allein grade die Wiederaufrichtung des ausschließlichen Virgilmusters gegen die von der Bildkunst einschleichende Homerempfehlung ist mittelalterlich. Für Sannazaro noch ist Homers Heimat nicht in den sieben streitenden Städten, sondern «vom Himmel».[5]) Schon beansprucht er ihn nach der lateinischen Übersetzung ⟨Filelfos⟩ als «römischen Dichter».[6]) Die Virgilvergötterung dagegen knüpft sich an den nationalen Propheten, wie bei Dante, an den Heros eponymos der Minciogegend, woher ⟨aus Cremona⟩ der Poetiker stammt. Sie schwillt über Dante hinaus zu einem poetischen ritualen Heiligenkultus Virgils:

. . . laeti super astra feramus . . . laudes!
. . . Te colimus, tibi serta damus, tibi tura, tibi aras,
Et tibi rite sacrum semper dicemus honorem.
. . . salve sanctissime vates!
. . . nos aspice praesens![1])

Das Echo folgte bald ⟨1555⟩ in Caprianos Poetik, im 5. ⟨speziell antigriechischen⟩ Buche, bei Pelletier in Frankreich.[2]) Die Virgilverehrung wird ihren Einfluß auf die internationale Schule und die nationale Poetik alsbald in Scaliger ausüben. Sie steckt mit ihrer Begünstigung des Nationalen und spannend Romanhaften die Franzosen an. Und so erlebt die Welt der literarischen und künstlerischen Mode das in ihr nicht eben unerhörte Schauspiel, daß die zum Angriff gegen die Alten ⟨Homer⟩ vorschreitenden «Modernen» ⟨Perrault⟩ sich dazu der Waffen bedienen, die der erste klassizistische Poetiker zur Verteidigung seines Virgil geschliffen hat.[3])

Der griechische Klassizist: Trissino und seine Entdeckung des Poetikers Aristoteles. Zeit- und sachgemäßer übernahm damals die Aufgabe, die Poesie im Reigen der Künste und vor den Nationen klassisch zu rehabilitieren, der Edle von Vicenza Giangiorgio Trissino.[4]) Vobis exemplaria graeca! Aristoteles, der autoritative Philosoph der Kirche, war zugleich als Poetiker der autoritative Begutachter des Homer und der strengen Ratio in der poetischen Perspektive, sowohl der Forderer der poetischen Idealisierung im heroischen Dichtwerk als seiner lebendigen Einwirkung auf das Volk durch Aufführung: also — so schließt man — der Dichtung in der Landessprache! Durch welche klassische Autorität konnte man die heimischen Bewitzler der Poesie, die poetische Burla, vernichtender treffen?

. . . i vaghi ingegni che la corte ridendo empion di burle![5])

In dem Maße, in dem die Autorität der Schulphilosophen damals sank ⟨Petr. Ramus 1536[6]): «alles ist falsch in der Philosophie des Aristoteles»⟩, stieg die des Schulpoetikers. Sogar Luther nahm damals ⟨1520⟩ Gelegenheit, sie einem «christlichen Adel» an jener Stelle zu empfehlen.[7]) Für ihre Etablierung auf dem dramatischen Gebiete wird — in einer den Homer weise ausschaltenden Vorrede — noch ⟨1515⟩ Papst Leo X. angerufen.[8]) Mit einer romanhaften Episode aus Petrarcas «Africa» — Sofonisba[9]) — stellt sich das klassisch regulierte nationale Drama[10]) dem Florentiner Petrarchisten vor. Für das Epos muß später den Patronat der wiederversöhnte Kaiser übernehmen, dem mit Justinian, dem «Schützer» Roms vor gotischer Zerstörung, eine heilsame poetische Lektion erteilt werden soll: «Italia liberata dai Goti»! Die antibarbarische Spitze von Vidas poetischem Lehrgedicht wird abgestumpft zu einem langwierigen Musterepos «nach den Regeln der Alten», aber in der Vulgärsprache der «barbarischen Überwinder». Kann der Dichter sie nicht vermeiden, so will er auch sie wenigstens antik regulieren.

Klassische ⟨griechische⟩ Regulierung der «barbarischen» Vulgärsprache. Dies erstreben zwei parallele Abrisse der lateinischen und der Vulgärgrammatik auf Grund einer Neuherausgabe der Danteschen libri de vulgari eloquio über das, nach der «Grammatica» ⟨scil. lingua d. i. Latein⟩ zu regulierende Italienisch, das «Vulgare illustre sive latinum». Aber eines vor allem tut not. Das buchstäbliche Gewand der modernen Sprache muß auf Grund des antiken Alphabets revidiert werden. Von Rom aus, unter dem Patronat Clemens' VII., mit Hilfe eines heimatlichen Druckers läßt der Vicentiner seine neuen Buchstaben in die Welt gehen. «Nicht geringes Glück» schreibt er ihnen aus diesen Umständen zu, besonders: «daß sie in Rom gemacht sind.»[1]) Auf fünf antike Buchstaben ⟨in Majuskeln und Minuskeln⟩ will er sich beschränken in den mannigfachen orthographischen Nöten der modernen Sprache: drei von äußerster Notwendigkeit: offenes e, o ⟨ε, ω⟩ und dumpfes s = ζ; letzteres ⟨echt venezianisch!⟩ für weiches z ⟨meζo⟩ und g ⟨virζines, ζeneroso!⟩; zwei von geringerer Notwendigkeit, aber großem Nutzen, j und v für konsonantisches i und u.[2]) Es läßt sich denken, wie dem gräzisierenden Vicentiner in dem daran entbrennenden Grammatikerkriege zugesetzt wurde; von seiten der Itacisten mit dem $\varepsilon = \alpha\iota$ und $\omega = o$, von seiten der Mundarten mit ihren Spezialaussprachen des «ζ». Gleichwohl hat sich j und v, sowie das z für t ⟨in notizia⟩ durchgesetzt.[3])

Befreiung von der «gotischen» Fessel des Reims. Noch in einer allgemeinen Regulative lebt der antike Poetiker von Vicenza fort. Er ist zugleich der «Befreier der modernen Dichtung von der gotischen Fessel des Reimes.» Niemand würde es den vier Büchern poetischer «Divisionen» von 1529 trotz ihres «ω» auf dem Titel noch ansehen, daß grade der Befreier vom Reime hinter ihnen steht. Denn es sind pure Reim- und Reimstrophenweiser, echte artes rhythmicae des Mittelalters. Sie knüpfen an Dante und Antonio da Tempo an, als lägen keine zwei Jahrhunderte neulateinischer Dichtung dazwischen. Nur an scheelen Seitenblicken auf «äußerliche Zierat» ⟨ornamento estrinseco⟩[4]) merkt man den späteren Lehrer Palladios. «Die Kunst ⟨artificio⟩ und Meisterschaft ⟨maestria⟩, die es ist und nicht es scheint,» wird der seines Zeitalters gegenübergestellt, «die es scheint und nicht ist.» Jene aber will «passende Wortwahl» ⟨parole del costume⟩ und hauptsächlich Einfachheit und Mäßigung ⟨simplicità e mansuetudine⟩.[5])

Wir müssen es hier mit einer frühen, dann antikisierend überarbeiteten Jugendarbeit des reimlosen Verächters Ariosts zu tun haben

. . . col Furioso suo che piace al vulgo . . .[6])

Selbst noch die Verstimmung über seinen «Homerischen» Mißerfolg ließ er sarkastisch am Reime aus:

Sia maledetta l' ora e il giorno quando
Presi la penna e non cantai Orlando.

Der englische «blanc vers», wie die Elisabethanische Theaterblüte überhaupt letztlich in Vicenza wurzelnd,[1]) hat ihm schließlich recht gegeben. Als Miltons Muster die französischen Reimtiraden zu verdrängen begann, griff man in seinem Heimatlande wieder auf Trissino zurück. Man legte ihn grade nach zwei Jahrhunderten prächtig neu auf ⟨1729⟩, um zu beweisen, daß auch dies «von Rom ausgegangen».[2])

Der Reim wird nun schon in der Vorrede zur Sofonisba ⟨1525⟩, also 14 Jahre vor Erscheinen der vier poetischen Divisionen, aus der tragischen Dichtung heraus bewiesen.[3]) Si vis me flere etc. Der Schmerz aber verbannt vorüberlegte Worte. «Daher ist der Reim, der Vorüberlegung beweist, wahrhaftig dem ⟨Aristotelischen⟩ Mitleid entgegen.» Dieses Longinsche Theorem[4]) sollte sich schon damals bald bis zur Forderung tragischer Wortlosigkeit steigern, wie in unsern Tagen. Gleichwohl ist es von Anfang an ein leeres Theorem. Der Reim stellt sich auch in der Sofonisbe grade bei pathetischen Stellen noch ein. Der Chor freilich pocht in seiner Verwendung Aristotelisch auf die Melopöie.[5]) Und der Reim ist ja an und für sich Gesang «canto».

Die griechische Architekturmetrik und die moderne Rhythmik. Es bezeugt doch die poetische Klugheit dieses Pedanten, daß er sich bei der antiken Reimlosigkeit beruhigte. Die «herausforderndste der antiken Pedanterien», die Aufzwängung des antiken Metrums auf die ametrischen modernen Sprachen, hat er nicht mitgemacht, obschon er, der Bauherr von Vicenza und Lehrer eines Palladio, heute berufen ist als Aufzwänger der antiken Säulenmetrik auf das Mauerwerk enger moderner Straßen.[6]) Sein Freund Claudio Tolomei, das einflußreiche Haupt der Vitruvischen Akademie, sorgte damals ⟨1539⟩[7]) für die internationale Verbreitung dieser den architektonischen Metrikern schon durch Alberti empfohlenen[8]) antikisierenden Mode. Über die Schweiz, durch Konr. Gessner 1555, wurde sie wohl am frühesten nach der italienischen in die deutsche Sprache eingeführt[9]) — vor Baïf in Frankreich[10]) und Webbe in England,[11]) wo wohl des Petrus Ramus Empfehlung ⟨1562⟩ sie einbürgerte.[12]) In Deutschland sollte sie sich wie jede Mode durch ihre Neuheit empfehlen und als ratio nova die altdeutsche, damals schon völlig in Mißbetonung übergegangene Versübung reformieren.[13]) Trissino erkennt, im Gegensatz zu diesen metrischen Methodisten, praktisch und theoretisch das rhythmische Prinzip im modernen Verse. Daß es keineswegs «zufällig» sei ⟨per avventura riputato⟩, wie der Reim ⟨?⟩, und daher auch ohne ihn nur «besser und edler» wirke, bittet er den Papst zu konstatieren, der «gnädigst seine ⟨musikalischen⟩ Ohren diesem reimlosen Numerus anbequemen wolle.»[14])

Fortschreiten des Klassizismus bei Trissino. Wer war es eigentlich, der unsern noch 1529 in vier Divisionen aufmarschierenden Reimpoetiker so früh von Dante und Antonio da Tempo zu Aristoteles, von dem a b a b c c ⟨wir finden bei ihm zuerst diese philologische Notierung der Reimstruktur⟩ zur antiken Reimlosigkeit brachte? Nichts in den vier Divisionen bereitet auf

die unwirsche Ablehnung des Reimes vor, die die fünfte gleich einleitet: Es wird gut sein, nun ein wenig von dem Singsang abzulassen ⟨lasciarla da canto⟩. Denn die reimlosen Verse sind sozusagen für alle Teile der Poesie ⟨a quasi tutte le parti de la Poesia⟩ geeigneter als die gereimten. Die antike Entschuldigung der Reime, die nun folgt, hätte an den Anfang gehört: Die Griechen kannten sie ja von alters her ⟨antiquissimamente⟩. Aber sie haben sie wegen ihrer Mängel ⟨per li loro difetti⟩ nicht verwendet. Beim Verlöschen der lateinischen Sprache fanden sie die rohen Geister jenes Zeitalters in den Kirchenhymnen vor und warfen sich mit Gier darauf als den sinnfälligsten Schmuck der Rede. In der lingua di Sì ⟨dem Italienischen⟩ wurden sie immerhin durch zahlreiche Regeln geordnet und unterschieden. Darum habe er als Poetiker dieser Sprache sie behandeln müssen.[1])

Diese beiden letzten Teile gelten nun nach ihrem Erscheinen ⟨1563⟩ als viel später. Das widerspricht aber der ausgesprochenen Absicht des Poetikers von 1529 am Schlusse des vierten, zu ihrem jetzigen tatsächlichen Inhalt überzugehen. In der Widmung dieser beiden Teile an den Bischof von Arras versichert er dann ausdrücklich, daß sie damals nur zurückgehalten wurden, weil er mit seinem großen Epos beschäftigt ⟨grandemente occupato⟩ nicht die letzte Hand an sie legen konnte.[2]) Sein Aristotelismus wie seine Reimfreiheit scheinen damals also noch nicht zur Höhe dogmatischer Sicherheit entwickelt gewesen zu sein. Diesen Eindruck macht auch die notdürftige Anflickung des Aristoteles in Parenthese am Beginn des ersten Teils: «Ich sage also, daß die Poesie ⟨wie zuerst Aristoteles sagte⟩ eine Nachahmung von Handlungen des Menschen ist.» Es scheint, er wolle sein sonst so anachronistisches Buch wenigstens mit einem klassischen Protest gegen die malende Dichtung eröffnen. Erst der fünfte Teil[3]) bringt dann die «eine, vollständige und große» Handlung, auf die es beim Aristoteles des Klassizismus ankommt.

Die erste Aufstellung des Kanons der Einheiten. Die Vorrede zur Sofonisba betont noch nicht die Einheit! Man vergleiche una virtuosa e perfetta azione dieser Vorrede mit che ella sia una e compiuta e grande der quinta divisione in der Poetik. Während damals die Definition sichtlich im Realsinne der Vollkommenheit mißverstanden und lediglich zur Unterscheidung der Tragödie von der Komödie benutzt wird, erfolgt jetzt nachdrücklichst die formale Interpretation als Einheit, Ganzheit ⟨Anfang, Mittel, Ende⟩ und Übersichtlichkeit. Diese letztere bestimme auch in der Poesie die convenevole grandezza, die zugleich ⟨insiememente⟩ gut zu übersehende Größe, deren Maße weder die Übersicht überschreiten, noch sich ins Kleinliche verlieren dürfen. Die Einführung des «vollständigen Lebewesens» ⟨uno animale integro⟩ als Muster der poetischen Handlung — von nun an stehendes und bei einem Tasso auch wohl als Wahnwitz aufgefaßtes Requisit der Einheitsdebatte[4]) — überrascht uns nicht. Es ist das Platonisch-

Vitruvische Prunkstück der plastischen Bautheorie[1]) und von dem Baumeister im Nebenamt, dem Lehrer Palladios, zu erwarten. Den Maßstab gibt ihm hier das Gedächtnis: Die Handlung sei so lang, daß sie sich leicht ‹agevolmente› behalten lassen könne. Das genaue Maß ‹il termine› der Länge sei mehr von der Aufführung und dem Gefühl ‹senso› zu entnehmen als von der Kunst. Um es aber spezieller zu bestimmen, so «genüge ein solcher Zeitraum ‹tanto spazio di tempo› für die «Größe der Tragödie», als er wahrscheinlich oder notwendig sei, nach der natürlichen Ordnung der Dinge uns von Glück zu Unglück oder von Unglück zu Glück zu bringen.[2]) In den Anfängen des Theaters «und auch heut noch bei den ungelehrten Poeten» gibt es hierin keinen Unterschied zwischen Epos und Tragödie. Diese endet nach einem Sonnenumlauf oder wenig mehr. Schon Brunetière hat auf die künstlerische Angemessenheit hingewiesen, mit der hier das berüchtigte dramatische Gesetz gegen die chaotische Volksbühne als Forderung des Gebildeten aufgestellt wird.[3]) Von Einheit des Ortes ist, soviel ich sehe, überhaupt noch nicht die Rede.[4]) Diese erste Aufstellung der Einheiten ist weder pedantisch noch exklusiv. Auch Dante in der Handlung, die er fingiert für seine Abwendung vom Laster zur Tugend unter der Führung der Philosophie und Theologie, habe die Einheit beachtet. Der Dekameron sei ihr nicht fremd.[5]) Nur die haben darin geirrt und irren noch täglich, die verschiedene Handlungen von Einem und solche so abweichender Natur, daß sie niemals zu einer werden können, in einer Geschichte zusammenpacken, wie der Verfasser der Achilleis, des Filocolo, des Amadis und vieler anderer.

«La règle des règles» des Corneille, die Einheit der Zeit ‹la dimostrazione di un solo tempo›, in der verschiedene Handlungen zusammengefaßt werden können, die nicht auf dasselbe Ziel hindeuten, wird sogar als Herrschgebiet der Geschichtschreibung prinzipiell der Einheit der Handlung in der Poesie entgegengesetzt.[6]) Auch hier tritt jetzt der Stagirit ein mit seinem «philosophischen und allen gemeinsamen» Vorzuge der Poesie vor der Geschichte als klassischer Zeuge gegen ihre Vermengung mit der Geschichte: Er wird der Eideshelfer der Griechenfreunde für den Homer! «Die Poesie verfolgt das Allgemeine, die Geschichte das Spezielle ‹particolare›.» Allgemein ‹universale› sei das, was jeden wahrscheinlicher- oder notwendigerweise treffen könne, dies oder das zu tun. Speziell ‹particolare› sei das, was Cäsar oder Pompejus getan hat. Der Poet als Erfinder ‹facitore delle favole› sei nun an das «Wahrscheinliche und Notwendige» nicht so gebunden. Denn er müsse auch an die Erregung von Furcht und Mitleid denken. Diese figurieren schon in der Sofonisba-Vorrede unter den «Belehrungen» ‹ammaestramenti› für den Horazischen Endzweck des prodesse et delectare.[7]) Die Unterhaltung ‹diletto› steht hier an erster Stelle! Die Vorrede zu der Bearbeitung der Plautinischen Menächmen ‹an einen Nipoten Pauls III., Kardinal Farnese› läßt die lehrhafte Auffassung der Katharsis noch deutlicher hervortreten: «Sie

⟨Tragödie und Epos: «Eroico»[1]⟩ machen mit Mitleid und Furcht die Wirkung ⟨l' effetto⟩ ihrer Lehre.» Hier steht sie im Dienst des Aristotelischen Wunders ⟨θαυμαστόν⟩. Die unwahrscheinlichen und nicht notwendigen Ereignisse, die durch Zufall und Glück eintreten, regen mehr die Verwunderung an, da sie nach dem Glauben der Völker durch Schicksalsfügung ⟨disposizione fatale⟩ wider Erwarten eintreten. Unter diesen wieder sind jene die wunderbarsten, die wie mit Fleiß aus einer göttlichen Vorsehung zu folgen scheinen; wie die Bildsäule des Mitys auf dem Markte in Argos, die umfallend den tötete, der ihn umgebracht hatte.[2]) Aus diesem Grunde ist die Einführung von Göttern erlaubt: die Dinge vorauszusagen, die geschehenen aufzuklären. Daher Horaz[3]):

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus!

Paralogistische Aufgabe des Poeten. Bei Homer ist nun vieles überflüssig und wunderbar. Allein er erfüllt grade damit die Aufgabe des Poeten. Er hat gelehrt — auch dies nach Aristoteles! — wie man lügen müsse. Nämlich durch Paralogismen, die unsere Gedanken unvermerkt von der strengen Vernunft abführen.[4]) So ist es logisch, daß wer spricht auch Stimme hat. Aber ein Paralogismus ist es, vorauszusetzen, daß was Stimme hat, auch sprechen könne. Durch diese wie selbstverständliche paralogistische Voraussetzung aber sprechen bei Homer die Pferde. Ein ähnlicher Paralogismus veranlaßt Homer, alle Wirkungen, deren Ursachen unbekannt sind, den Göttern zuzuschieben. Eigentlich sind diese Götter — und nun kommt die physikalische Allegorese ältester Homeriker — Naturkräfte.

So eignet auch das Überflüssige, das Dionys von Halikarnaß aus der strengen ⟨«angemessenen»⟩ Rede verbannt, grade den Lügenreden, über die die Griechen beim Thersites lachen.[5]) Die weitausgeführten Homerischen Gleichnisse aber sind nicht überflüssig. Sie dienen der wirksamen Vorstellungsweise, die Demetrius Phalereus enargia nennt.[6]) Die Vorrede zum «Homerischen Epos» an den Kaiser[7]) steht hierin nun nicht an, dem Homer weit den Vorzug vor den lateinischen Dichtern zuzugestehen. Zum Zweck dieser enargia häuft er seine Vergleichungen, Gleichnisse und Bilder; so göttlich, daß man bei jeder Handlung(!) zugegen zu sein glaubt. Die Vornehmheit ⟨altezza⟩ der Lateiner vermeidet auf diese kleinen Umstände einzugehen, weil das in Wirklichkeit leicht niedrig wirken könnte. Sie wirken aber auf diese Weise weniger lebendig.

Man verliere es in dem hier anknüpfenden Streite der Jahrhunderte nicht aus den Augen: Dies ist der Standpunkt der Antiken, der gegenteilige der der Modernen! In der Poetik glaubt Trissino sie kaptivieren zu müssen. Die vorzüglichsten Dichter aller Nationen sind metaforicissimi: Homer bei den Griechen, Virgil bei den Lateinern, Dante bei den Italienern.[8])

Die Niedrigkeit der Homerischen Gleichnisse im Dienste der Charakteristik. Jener lebendigen enargia, wie der Erhöhung ⟨augmentatio⟩,

einem Hauptmittel des Wunderbaren, entspricht auch der Charakter der Homerischen Gleichnisse. Man bedenke, daß Homer nicht selbst spricht. Das ist ‹nach Aristoteles› sein größter Vorzug — «denn darin ist er nicht Nachahmer».[1]) — Das dramatische Leben seiner Szenen, die sich drastisch abspielen statt tot erzählt zu werden, teilt sich auch den Gleichnissen mit. Wenn er seine Helden mit Eseln und wohlgefütterten Pferden vergleicht, so kommt es ihm nur darauf an, die Halsstarrigkeit des einen, das generöse Auftreten des andern recht ins Licht zu setzen. Das unverschämte Heranschwärmen der Krieger vergleicht sich den Fliegen, ihr ungeordnetes Geschrei den Gänsen. Die Krone dieser, das Unanschauliche vor Augen stellenden Gleichniskunst ist der «unerschütterte Fels mitten in der Brandung».

Man bedenke überhaupt, daß es nach der Einteilung des Dionys von Halikarnaß zwei Formen des Stiles ‹costume› gebe: die eine philosophisch und allgemein, die andere rhetorisch und speziell ‹particolare›.[2]) Die eine drückt die Gesinnung des Dichters aus, die andere die seiner Figuren, die Art der nachzuahmenden Dinge. Die erste soll nun allerdings immer auf das Hohe und Würdige gerichtet sein. Aber die andere bringt es natürlich mit sich, daß auch das Niedrige und Gemeine, das Verbrecherische und Barbarische zum Ausdruck gelange: die Art eines Pandarus, Paris und der infernalischen Helden Dantes.

Der antike Antibarbarus der Renaissance teilt gleichmütig das Barbarische in das Türkische, Französische, Deutsche, Englische u. ä., gibt aber zum Ausgleich auch eine erbauliche Liste der Stammessteckbriefe der Italiener unter sich, seinen eigenen in dem Sprüchlein: «Vicentino ladro et assassino.»[3])

Aristophanische Theorie der Komödie. Diesem nationalen entspricht der individuelle Pessimismus, der von hier zur Theorie der Komödie überleitet.[4]) Die Menschen sind von Natur neidisch und boshaft. Das zeigt sich schon an den kleinen Kindern. Sie freuen sich über das Unglück und die Gebrechen der andern, wenn diese ‹nach Lukrez›[5]) nur nicht die eigenen sind. Daher lacht kein Buckliger über den Buckel und kein Lahmer über das Hinken. Über das Glück, das andern widerfährt, freuen sie sich nicht, sie müßten denn einen Vorteil davon erhoffen. — Plautus: Nullus est cui non invideant rem secundam obtingere.[6]) — Dagegen gefällt es ihnen, wenn der Nächste in den Dreck fällt und sich besudelt. Trissino verspricht nichts Geringeres, als den verloren gegangenen, darauf bezüglichen Teil der Poetik des Aristoteles zu ersetzen.[7]) Sie kommt auch schließlich auf das «unschädlich Lächerliche» ‹il male piccolo cioè non doloroso e non mortifero› hinaus in einer Reihe von Facetien und Anekdoten, die auf der Bühne eine sehr harmlose Figur machen, wie kein Geringerer als Reuchlin mit seinem latinisierten «maître Pathelin» dartut. Allein die ursprüngliche Absicht ist auf die ältere Aristophanische Komödie gerichtet. Nach dem Vorwort zu Trissinos antiken Musterstück auf diesem Gebiete soll hier Aristophanes ebenso Muster sein,

wie Homer und Sophokles «nach den Regeln des Aristoteles» auf dem des Epos und der Tragödie. Weiter aber als von Terenz zu Plautus' Menaechmen hat er sich nicht vorgewagt. Dafür verfügen seine «Simillimi» über den Chor der Aristophanischen Komödie. Es war ein großer Fehler ⟨brutta cosa⟩, ihn verstummen zu lassen. «Chorusque turpiter obticuit», sagt Horaz.[1])

Trissino starb 1550. Wie hoch in seinem Leben man auch diese Äußerungen hinaufrücken möge, er bleibt danach immer der erste folgenreiche Einführer des Aristoteles und eines natürlichen, griechisch gerichteten Klassizismus in die Nationalliteraturen. In seinen Ansätzen als Poetiker verriet sich uns nichts, in ihrem weiteren Ausbau nichts, was diese entscheidende Wende in der Geschichte der neuen Literaturen auf eine bestimmte Anregung zurückführen könnte. Demetrius Chalkondylas, bei dem er schon bald ein Dreißiger in Mailand Griechisch lernte, war nicht der Mann dazu. Die wenig beachtete Säule der Poetik von Vicenza, der Lehrer und Gelehrte J. Cäsar Scaligers, der antike Polyhistor Caelius Rhodigo war sogar eher das Gegenteil. Er spricht nicht bloß wegwerfend in der Weise seines «hyperkritischen» Schülers von dem «Buckel Platos», sondern auch von dem «stammelnden Aristoteles».[2]) Eher läßt sich das späte Aufsuchen eines soliden griechischen Unterrichts bei unserem antikisierenden «Dilettanten» aus dem Wunsche erklären, selbständig in das geheimnisvolle Buch des Aristoteles eindringen, darin mit eigenen Augen sehen zu können.

2. Aristoteles Poeta.

Späte Auferstehung der Aristotelischen Poetik. Die allgemeine Nachfrage nach der noch immer «arabischen» Poetik des scholastischen Philosophen datiert aus der Zeit, da die Herrschaft der Araber wie der Scholastik zu Ende ging. Die erste, freilich noch sehr flüchtige und durchaus modern abweisende Spur einer Bühneneinwirkung des Poetikers Aristoteles findet sich seltsam genug grade in einem Festspiel zur Feier der Einnahme von Granada, 1492.[3]) Die zweite allgemeine Wirkung bezeugende 1520 in — Luthers Sendschreiben an den christlichen Adel deutscher Nation, welches nur dies Buch des «blinden, heidnischen Philosophen» gelten läßt.[4]) Auf den Trümmern seiner Logik und Metaphysik erstand er phönixartig neu als Beherrscher der Kunst. In dem Jahre, da Petrus Ramus seine Verwerfungsthesen gegen jene richtete ⟨1536⟩, erschien die erste brauchbare lateinische Übersetzung der Poetik nach einem bereits gut fundierten Text von Alessandro Pazzi ⟨Paccius⟩.[5]) Sie ist vielleicht auch für die beiden aufgesparten Aristotelischen Divisionen des Trissino der endliche Lichtquell gewesen.

Die Erklärung für die rätselhafte späte Hervorziehung der Poetik des Aristoteles in einer kunsttheoretisch so interessierten Zeit kann nur der philologische Gräzist geben.[1]) Das Buch, von dem schon Dante auf dem lateinischen Büchermarkte hat reden hören müssen, mit dem Petrarca Staat macht, ohne auch nur soviel von ihm zu wissen, als von seinem Timaeus-Plato, war ein philologisches noli me tangere. Es galt selbst nach den Aussagen der Griechen als zu schwer in seinem aus Lücken und Korruptelen zusammengesetzten Text. Niemand traute sich heran, um sich nicht zu blamieren, und der erste, der es vielleicht auf buchhändlerische Anregung tat, Georg Valla mit seiner voreiligen lateinischen Übersetzung von 1498, blamierte sich. Aldus brauchte noch weitere zehn Jahre, bis sein griechischer Text in den «Rhetorici graeci» von einem Griechen besorgt erschien. Und wieder dauerte es Jahrzehnte, bis Textvergleichung und Kritik in Pazzi und vornehmlich Robortelli 1548, Maggi ⟨1550⟩ und Vettori ⟨1560⟩ eine Kommentierung ermöglichte, die den Untergrund abgab für die nunmehr nicht mehr abreissende, gelegentlich betäubende Aristotelesdiskussion des genus irritabile vatum. Robortelli auf dem Fuße ⟨1549⟩ folgte die erste Übersetzung von Segni in die Landessprache. Italiener und Franzosen bringen sie Horazisch in Verse ⟨Baldini 1576, Vauquelin de la Fresnay 1598⟩ und in kurze reglementierte Auszüge für den Handwerksgebrauch ⟨Riccoboni 1591⟩, die am besten die nun anbrechende geistlose Aristotelesmode verstehen lehren.[2])

Der Aristoteles der Poetik gegen den Plato der Kunsttheorie. Eine eigene Prädestination scheint ja den jeweiligen Zeitpunkt der Eröffnungen des Altertums zu bestimmen. Die Zeit konnte auch für diese vielsagende Stimme nicht günstiger sein. Wir sahen im vorigen Abschnitt, wie die gedemütigte Poesie nach einer antiken Autorität schrie, die auch ihr die stolze, harmonisch proportionierte perspektivische Verfassung der Platonischen Architekten, Maler und Musiker ermöglichte. Der oppositionelle Platonismus der Schöngeister begann sich damals in dem Maße herabzustimmen, als die Autorität des feindlichen Schulphilosophen zu erblassen begann. Auch der Platonismus der Künstler ist um das zweite Viertel des cinquento schon stark mit Aristoteles versetzt.[3]) Die Poeten aber, allzeit wenig durch die philosophischen «Flügel» und den sibyllinischen «Wahnsinn» über ihre schnöde Verbannung durch den Dichterphilosophen getröstet, schritten zum Angriff vor. Und es ist nach Poetenart kein Wunder, wenn sie jetzt mit Begeisterung entdeckten, daß der greuliche Schulmeister der obscuri viri, daß grade dieser Aristoteles ihr Mann sei.

Nichts konnte sich auch mehr eignen, das Selbstbewußtsein der Poeten zu stärken, als die Bestätigung ihres «philosophischen und katholischen» Vorrangs durch den antiken Philosophen der Kirche. Vor dem formalistischen ist denn auch der realistische Einfluß des Aristoteles in der Poetik zu spüren. Erst seine Prosa und nicht der Verstraktat des Horaz hat die spezielle, nun-

mehr zu Bibliotheken anschwellende Poetikenliteratur angeregt, deren Fehlen noch in der Frührenaissance auffällt. Nun nicht mehr bloß mit einem fernen ungewissen Hinweis auf ihn, sondern mit seinem neuen Nimbus ausgestattet und seine Argumente breit tretend, erscheint die alte Apologie der Poesie als Panegyrikus auf dem Plan: in den Büchern des Daniello ⟨1536⟩, Tomitano ⟨1545⟩, Mutio ⟨1551⟩, Lionardi ⟨1554⟩, Fracastoro ⟨1555⟩, Capriano ⟨1555⟩, Bernardo Tasso ⟨des Vaters 1562⟩, Minturno ⟨1559, 1563⟩. Schon in wiederkehrenden Titeln wie «der Poet», «die wahre Poetik», die nunmehr typisch werden für alle Literaturen, spricht die neugewonnene Überzeugung von der eigenen Bedeutung und Würde.

Scientifische und ethische Tendenz des Aristotelismus in der Poetik. Die poetische «Nachahmung» erhält durch Aristoteles als Poetiker den Charakter der Allkunde, die «Erfindung» den der Allerforschung. Mit den philosophischen Flittern der antiken Rhetorik, der Allweisheit eines Maximus Tyrius und den Aufsatzideen des Hermogenes weiß man sich jetzt sehr viel. Eine antike Persiflage wie der Platonische Jon scheint gradezu für diese Zeit geschrieben.[1] Er wird im vollen Ernst genommen. Platons Angriffe dagegen nicht mehr. Richten sie sich doch im Grunde ebenso gegen den Philosophen, den Historiker, den «Ethiker und Physiker» der antiken Wissenschaftslehre, die der Poet alle in sich befaßt. So wucherte das *καθ' ὅλον* des Stagiriten in den Köpfen der belletristischen Polyhistoren. Auch die moralische Anklage Platos gegen den Poeten wird panegyrisch in ihr Gegenteil verkehrt. Im Dialog «Naugerius» des Fracastor, des epischen Verherrlichers der Poetengeißel der Zeit, der Siphylis, wird der «neue Catull» Andrea Navagero mit der Aufgabe betraut, den «guten Mann» im Poeten zu verherrlichen.[2] Auch als sein Held gewinnt mit der beginnenden Gegenreformation über den «Fürsten» dieser Welt der Heilige sein poetisches Recht wieder. Minturno vindiziert es ihm ausdrücklich gegen die mittlere Charakterbestimmung des Aristoteles ⟨der Held sei weder ganz gut noch ganz schlecht⟩. Neben dem Horazischen Nutzen und Vergnügen hat der Ciceronische Poet noch eine dritte Aufgabe,[3] die Erschütterung im Sinne des Aristotelischen Wunderbaren, nämlich Bewunderung und Verehrung für seinen Helden zu erregen. An dieser Quelle hat Tasso[4] getrunken. Das spanische Theater,[5] Corneille,[6] Carlyles heroworship[7] wurzeln in dieser Theorie.

Verbindung mit dem Virgilmuster. Hier ist auch der Punkt, an dem dieser poetische Aristotelismus das Homerische Muster als «unwürdig und trivial» autoritativ ausscheiden[8] und seiner nationalen mittelalterlichen Virgilvergötterung ruhig nachhängen kann. Der Verfasser der «wahren Poetik», Capriano,[9] geht hierin am weitesten. In dieser Verbindung, als lateinischer bald speziell französischer Aristoteles, als Gesetzgeber der poetischen Welt, als eines einheitlichen gesitteten Reichs der «politesse» und «bienséance» sollte seine kunsttheoretische Wirksamkeit beginnen. «Aristoteles unser Imperator,

aller schönen Künste ewiger Diktator . . . Virgil unsere zweite Natur, an der wir das Modell für alles haben . . .»,[1]) so spricht ⟨1561⟩ diese Verknüpfung der damalige «Poetiker» an sich aus, in dem dieser schließliche rettende Ausweg der Renaissancepoetik zum Siege in allen Nationalliteraturen führen sollte, noch heute den Franzosen der erste Lehrer ihres weltbeherrschenden Klassizismus: Julius Cäsar Scaliger.

Ratio poetica. Auch an diesem Reifepunkt der Renaissancepoetik ist es falsch in unserem heutigen Sinne vom «Rationalismus» zu reden, der damals «Phantasie und Gefühl der Vernunft unterzuordnen zuerst das allgemeine Zeichen gegeben habe.»[2]) Weder im Aristoteles selbst noch in den Heiligenverehrern, Astrologen und Geistersehern, die ihn damals in die Poetik einführten, steckt diese Geistesrichtung, die sich für Deutsche jetzt in Friedr. Nicolai verkörpert. Die Ineinssetzung von «Aristoteles und der Vernunft», die damals bei dem Florentiner Varchi[3]) zuerst auftaucht und, alsbald von Scaliger[4]) in Frankreich, Lord Sidney in England,[5]) Luther und den Universitäten in Deutschland den Nationalliteraturen eingeimpft, noch in Lessing dogmatische Geltung[6]) beanspruchte, ist ganz anders zu verstehen. Es ist vielmehr die der Poesie einwohnende organische Form, ihre Entelechie, und die aus ihr notwendig folgende sichere Methode, die man als poetische Methode «ragione poetica» abzugrenzen und an der Hand des Aristoteles zu studieren begann. Das ist die «Dialektik der Erfindung» Scaligers, dies die Phantasie-Abstraktion ⟨abstractio imaginationis⟩ der «Schweizer».[7])

Abstoßung der platonischen übersinnlichen Idee. Zunächst nur die dogmatische Konsequenz der Lehre von der convenientia, macht diese allumfassende Theorie auf dem Wege zu ihrer Dogmatisierung allerlei Häutungen durch. Vor allem stößt sie den der Zeit der Borgia und Aretino immer lästiger werdenden Platonismus ab. Er konnte mit seiner überweltlichen und übersinnlichen Idee immer nur widerspruchsvoll dem Epikureischen[8]) *γλαφυρὸν*, dem Geglätteten, jetzt der vollendeten «convenientia» im Kunstwerk mystisch-allegorisch angedichtet werden. Hier empfahl sich nun Aristoteles mit seiner Verlegung der Schönheitsidee in das Kunst-, ja ebenso in das Naturwerk, das in seiner Weise jeweilig die Idee des höchsten Künstlers gleichfalls zum Ausdruck bringe, nach dem Worte Heraklits an seinem geringen, doch warmen Herde: Introite, nam et hic Dii sunt!

Die Aristotelische Schönheitstheorie der Ärzte. ⟨Johanna von Arragonien.⟩ Der charakteristische Aufsteller dieser mehr antiplatonischen, als Aristotelischen Schönheitstheorie[9]) ist einer jener poetischen Ärzte, wie sie uns auch im Scaliger entgegentreten. Sie bezeichnen das Ende der eigentlichen Renaissanceperiode ebenso, als wie die Verteidigung der Poesie gegen den ärztlichen Stand ihren Anfang. Diesen herumgekriegt und der Poesie dienstbar gemacht zu haben, ist eine Errungenschaft der Zeit, die schon ankündigen dürfte, daß sie ihre historische Aufgabe bereits übermäßig erfüllt

habe. Augustin Niphus gehört denn auch zu jener besonderen Gattung ärztlicher «Freunde des Schönen», die, wo sie den Poeten ins Gehege kommen, bei ihnen, von Ovid[1]) bis auf Goethes Mephistopheles, des unlauteren beruflichen Wettbewerbs bezichtigt werden. Sein medizinisch-literarisches Verhältnis zu der neapolitanischen Prinzessin im Hause Colonna, Johanna von Aragonien, hat jedenfalls der Welt die angewandte Theorie der Renaissance-Schönheit beschert. Diese ist als Inventar der Reize ihres ⟨leider schlecht erhaltenen⟩ Bildes von Raffael allzeit und auch heute wieder auf dem galanten Kuriositätenmarkte weit berufen. Die Aristotelische Theorie wird hier gegen Plato ganz medizinisch «an einem Falle» erwiesen. Das Schöne muß innerweltlich sein. Denn Johanna ist in der Welt: Quod simpliciter pulchrum sit in rerum natura, ex illustriss. Johannae pulchritudine hic probatur.[2]) Ihre Schönheit muß selbstverständlich auch der Platonischen Theorie entsprechen. Und so wird die «proportio sesquialtera» an den Verhältnissen von Arm zu Unterschenkel, Unter- zu Oberschenkel usf. bis in die geheimsten Regionen ihres Körpers nachgewiesen, so daß «ihre Symmetrie allein sie unter die Himmlischen versetzen» konnte.

Quantitative Proportion. Allein das genügt nicht, die Schönheit zu erklären. Selbst ein vollendet proportionierter Körper hört auf schön zu sein, wenn er alt wird.[3]) Ebenso steht es mit den Verhältnissen des Kolorits. Das Schöne muß durchaus etwas Zusammengesetztes ⟨compositum⟩, eine Mischung sein, eben weil es in den Bereich der Sinne fällt, weil es zum Genusse auffordert, dessen geistige ⟨mentalis⟩ Interpretation durch die Platoniker ein Unding sei. Nichts rein Geistiges, kein Gott und kein Engel, ist schön. Eben weil es einfach ist. ¡Das Schöne aber — und hier wird unversehens unter dem Titel der «gratia» der Begriff des Reizes eingeschmuggelt — beruht auf Zusammenfassung des ganz Verschiedenartigen, Unähnlichen: «Difformen». So erklärt schon — Homer die Schönheit ⟨an der Helena⟩. Mindestens eine echt antike Autorität, mit der der modern barocke Schönheitsbegriff hier eingeführt wird! Die quantitative Regelung der Dosis dieses Mischungsverhältnisses[4]) — eine Ermunterung für die jetzt Mode werdende künstlerische Rezeptenpraxis — hat die Schönheitsdefinition dieses ästhetischen Arztes bis spät ins 18. Jahrhundert ⟨noch bei Sulzer⟩[5]) wirksam erhalten.

Der Arzt als Poetiker: Agostino Nipho. Diese Leugnung des geistigen Faktors in der Schönheit tritt auch damals nur als Folge auf von seiner allgemeinen Bestreitung durch den Zeitgeist. Es ist die Zeit, da des Pomponatius Kritik des Übersinnlichen ihre Wirkungen auszuüben begann, da die Averroistische Beseitigung des persönlichen Geistes durch die Hypostase eines allgemeinen geistigen Agens so die Universitäten ergriff, daß Leo X. eben diesen Niphus durch hohe persönliche Auszeichnungen zu ihrer Aristotelischen Widerlegung warb. Auf die Verleihung des Mediceerwappens geht seine anmaßende Titelvariante «Aug. Niphi Medicis» ⟨statt Medici!⟩

zurück. Hofgunst zu erwerben fiel diesem belletristischen Mediziner nicht schwer, der sich gern zu komischen Rollen, wie noch spät zu der eines in hohe Damen verliebten Greises hergab, den ein grotesk ernsthaftes Satyrgesicht im virtuosen Vortrag schlüpfriger Facetien unterstützte.[1]) Er spielt am päpstlichen Hofe Rabelais unter den «Papimanen»! Leo mochte durch ihn noch an seinen Erzieher Polizian erinnert werden, der auch seinen Antiplatonismus inmitten des intimsten Florentiner Platonikerzirkels großzuziehen gewußt hat. Dazu war nun im Zeitalter Rabelais' volle Freiheit.

Jul. C. Scaliger. Nach solchem Muster orientiert sich der eine Typ der mancherlei Gesichter Julius Caesar Scaligers, des poetischen Arztes von Agen. Agen ist der Bischofssitz des poetischsten Schnurrenerzählers der Renaissance Matteo Bandello![2]) Der junge Scaliger beanspruchte vermöge seines Geistes das Erbe der Scaliger von Verona, als Prätendent ihres Fürstentums und der Tiara.[3]) Er überbietet den Niphus mit seinen höfisch-militärischen Ansprüchen. Nur heilsames Mißgeschick hat sie verhindert, in das gleiche Fahrwasser eines gelehrten Hofnarren einzulenken, wie es nun die barocke Ära immer mehr für seinesgleichen offenhielt. Denn in dieser Zeit wird «poeta regius» der offizielle Titel des Hofnarren, wozu der «Archipoeta» des Mittelalters am Hofe des Kölner Erzbischofs und der Renaissance bei Leo X. erst die Ansätze bieten.[4]) Aus diesen Regionen stammt der fanatische Antiplatoniker, der possenhafte Empiriker. Das «System» unzüchtiger Tänze bei den Alten nach ihrer Deszendenz bei der tanzlustigen Nation zwischen Pyrenäen und Vogesen liegt ihm als Arzt und Poetiker mehr an als alle philosophisch theologische Apologie der Poesie und Galenische Theriakbehandlung der Kranken. Der Antiquar Caelius Rhodigo, dessen er sich als Lehrer rühmt, hat ihm wohl viel Material geliefert.[5]) Er hat auch den Überkritiker ‹«Hyperkritikus»› in ihm angeregt. Schon aus dem Titel eines Buches seiner Poetik springt er uns entgegen und paßt nicht bloß auf dieses. Diese marktschreierisch — gegen Homer, Plato, Erasmus — absprechende Art bezeichnet damals seinen Typus in der ärztlichen Gilde: die Agrippa von Nettesheim, die Theophrastus Paracelsus. Rabelais' Zynismus, bei ihm in Gift und Galle umgesetzt, wirkt an Objekten wie dem auf dem Scheiterhaufen gehängten Etienne Dolet nicht mehr komisch.[6]) Als Atheist ist Dolet verbrannt worden, für seine schlechten Verse ist ihm nichts passiert. Die Flamme hat ihn nicht reiner, er dagegen die Flamme unrein gemacht. Wie Aristoteles in seiner Naturgeschichte der Tiere nach Erledigung ihres Baues auch der Exkremente erwähnt, so steht hier am Schlusse der Poetik[7]) Dolets Name als eines «poetischen Exkrements». Das allgemeine Theorem «*καθολικὸν θεώρημα*», daß kein Dichter oder Redner je einen anderen über sich anerkannt habe, «wird zurzeit wahrhaft von Ärzten usurpiert».[8]) Den ästhetischen Mystiker in ihm entnehme man aus der zurzeit berühmtesten Äußerung seines Widerspruchsgeistes, der Reibung mit dem mathematisch-medizinischen, neuplatonisch-

okkultistischen Gegenstücke seiner Aristotelischen Rechtgläubigkeit Hieronymus Cardanus. Es ist das Musterstück seiner «ἀμετρία τῆς ἀνθολκῆς»,[1]) seines maßlosen Widerspruchsgeistes in der Geschichte der Wissenschaft, aber hier noch dem Vater der Chemie, Robert Boyle, im ganzen ebenbürtig, nach Goethe im einzelnen «schätzbar genug».[2])

Die Schönheit als subtilitas. Scaligers Theorie des Schönen, die in seiner Poetik durch Abwesenheit glänzt, muß man hier unter dem eigentümlichen Ciceronianisch-scholastischen Begriff der «Subtilität» ⟨subtilitas⟩ aufsuchen. Hier aber legt sie den Grund für seine Bestimmung dieses antiken Grenzbegriffes für Geist und Materie, der sowohl für die saftlose Feinheit der Rede ⟨Lysias⟩[3]) und die Philosophie der Stoiker[4]) eingesetzt werden kann, wie für die Ausfüllung des Leeren ⟨Vacuum⟩ in der Physik.[5]) Die Scholastiker holten sich ihn für ihre Bestimmung der Eigenschaft des verklärten Körpers ⟨corpus gloriosum⟩.[6]) Nach Scaliger charakterisiert die «subtilitas» dasjenige, was er dann auch gegen die Renaissanceanschauung seines platonischen Gegners als den Grundcharakter der Schönheit wie des Geistes ⟨ingenium, *τὸ ἔμφυτον* = natura insitum⟩ erklärt: nämlich das aus allen Verhältnissen Herausfallende, die *ἀσυμμετρία*, improportionalitas.[7]) Scaliger meint das Stetige, das ineinander Übergehende, den Leibnitzschen Begriff des Kontinuierlichen.[8]) Die Symmetrie fällt unter die Kategorie der Relation, Schönheit unter die der Qualität. Sie wendet sich unmittelbar, und nicht erst vermittelt durch ein Organ wie die Symmetrie, an den Sinn.[9]) Der Sinn ergötzt sich an vielen unsymmetrischen Dingen, wie z. B. «unreifen Früchten» ⟨?⟩. Die Symmetrie aber «apprehendiert» er nicht. Sie geht ihn nichts an. Die Mischung des Lichtes in den Farben bemerkt nicht einmal der Geist, geschweige denn das Auge. Und dennoch gefallen die Farben. Plinius meinte noch, daß das Wort Symmetrie der lateinischen Sprache abgehe.[10]) Allein Vitruv hat vor ihm das Wort Gleichmaß ⟨«commensum»⟩ gebraucht.[11]) Das Ciceronianische «condecentia» sagt vielleicht noch mehr.[12]) Aristoteles nennt Ordnung ⟨*τάξις*⟩ und Begrenzung ⟨*ὡρισμένον*⟩ als die beiden Hauptarten der Symmetrie.[13]) Sie sind daher gleich als zwei Prinzipien der Dinge angesprochen worden, wie die Symmetrie als das Prinzip der Schönheit der Glieder ⟨*μελῶν*⟩.[14]) Allein die Schönheit ist das Absolute, da das Auge für den Geist da ist und dieser für die beatitudo des Genusses — am höchsten Gut. In dieser, der Erkenntnis, dem Allerschönsten ⟨pulcherrimum⟩, schwinden die Gegensätze zum Schönen wie zum Guten. Hier ist das Schöne einfach, allzureichend, Gott selbst. Zu diesem Schönen werden wir unter allen Umständen getrieben aus dem Begehren der Vereinigung ⟨propter unionis appetitum⟩, der durch die ganze Natur verbreiteten offenen oder geheimen Sympathie, die das Wasser zum Wasser, das Eisen zum Magnet treibt. Oder aus Bedürfnis ⟨propter privationem⟩, wie denn dem Hungrigen Brot schöner ist, als Berge von Gold und die Sonne selbst.[15]) In beiden Arten der Vereinigung ist Vollkommenheit ⟨perfectio⟩.

Alles vereinigt sich mit dem, was ihm lieber ist ⟨suo potiori⟩, und ist insofern relativ schön nach seinem Zwecke ⟨perfectio ad suum finem⟩. So ist der Fisch ⟨aber nicht der Mensch⟩ fürs Wasser gemacht. Das, was am Elefanten schön ist, erscheint in anderem nicht schön. Das läßt sich auch von der Gesundheit und dem Intellekt sagen, der, insofern er das Schlechte erkennt, gut genannt wird. Denn das Verständnis ist seine Vollkommenheit.[1])

Radikale Kritik des metrischen Schönheitsbegriffes ⟨bei Bacon, Spinoza⟩. Diese radikale Kritik des metrischen Schönheitsbegriffes der Renaissance wendet sich vorläufig zwar gegen seine Inanspruchnahme zu magischen Zwecken durch Cardanus, den neuplatonischen astrologischen Theurgen.[2]) Bald aber wird sie zur prinzipiellen Abfertigung der Kunstlehre der Renaissance. «Es ist schwer zu sagen», erklärt Bacon,[3]) «ob Apelles ⟨?⟩ oder Albrecht Dürer der größere Possenreißer ⟨nugator⟩ gewesen sei. Der eine wollte den Menschen nach den Proportionen der Geometer bilden. Der andere dachte, aus mehreren Gesichtern durch Auswahl der schönsten Teile ein vorzügliches zu malen.» «Solche Gesichter werden schwerlich anderen gefallen als dem Maler selbst.» Nicht daß er glaubt, ein Maler könne kein «eleganteres» Gesicht malen, als jemals unter den Lebenden war. Doch gelingt ihm das nur aus einem gewissen glücklichen Griff durch Zufall, wie den Musikern ihre Gesänge, nicht aus Regeln der Kunst. Es gibt Gesichter, die, wenn man sie einem Examen unterwirft ⟨dies gibt er also zu⟩, in keinem Teile befriedigen und doch in ihrer Zusammenstellung gefallen. Der Hauptteil der Schönheit, die Bewegung der Mienen und des Körpers, kann nicht dargestellt werden. Der Schönheit selbst ist stets etwas Häßliches beigemengt. Zu dem vor der Schönheitsverführung warnenden Mittelalter gesellt sich hier bereits die moderne Schönheitsleugnung.

Bei Spinoza[4]) ist die Schönheitsleugnung schon zur experimentellen Widerlegung durch Verschiebung des Abstandes zum schönen Gegenstand vermittels des Mikroskops und der Stimmung gediehen. Die Schönheitseinbildung gehört zu den Haupthindernissen der Erkenntnis der Wahrheit. Und hierbei marschiert mit den übrigen «Possen des Plato und Aristoteles» auch alsbald jene «Harmonie» auf, von der «Philosophen sich überredet haben, daß sie selbst die Bewegungen der Himmelskörper regiere». «Sie hat die Menschen so irregeführt, daß selbst Gott nach ihrer Meinung sich daran erfreut.»

Arzt und Dialektiker wieder an der Spitze der artes. Wie sich dem poetischen Arzte der Kanon der Künste ausnimmt,[5]) kennzeichnet gleichfalls das Ende der Renaissance. Die bildende Kunst verschwindet wieder aus dem Kreise der artes liberales. Was sie wieder vertritt, die Mechanik ⟨fabrica und architectura⟩ hat nur Zutritt im Dienste ⟨als serva⟩ der Medizin, der vornehmsten aller materiellen Künste, die dem Leben und seinem Unterhalt dienen. Des Lebens Meister ist der Arzt ⟨cuius magister Medicus⟩. Hierbei fällt ein geringschätziger Seitenblick auf die Jurisprudenz, die «von

der Matrone zur Buhlerin geworden». Der immateriellen Künste edelste aber ist die Dialektik, die der Vernunft das Instrument verfertigt. Der Dialektiker ist «der Künstler des Syllogismus». Daher Scaliger denn auch nur den Philosophen und nicht den Grammatiker zur poetischen Kritik für befugt erklärt und sich geusisch einen Ehrentitel macht aus dem «törichten Namen», den ihm sein Buch «De causis linguae latinae» eingetragen: Das sei alles Philosophie! Wie kann der Künstler seine Prinzipien begründen? Aber wir begründen dort, was von den Grammatikern für bloße Buchstaben genommen wird. Doch das verdienen ja die Verkleinerer des Aristoteles, daß sie nur schwatzen können.[1]) So stehen wir denn wieder dort, wo die poetische Invective des Petrarca gegen den mittelalterlichen Arzt einsetzte!

Dann ist's vorbei, was ist darin zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nie gewesen . . .

Die Poesie zagt wieder, selbst in diesem ihr gewidmeten Buche, sich mit ihrem Namen vorzuwagen. Sie wird bei der Redekunst mit der Musik nur stillschweigend horazisch gestreift. ⟨Duae praeterea quae voluptatem cum utilitate conjunxere⟩.

Das ⟨Quintilianische⟩ Prinzip des «Machens». Seine Quintilianische Einteilung erneut das Mittelalter: der Künste, die «im Machen», in der Vorführung, wie Tanz, Gesang, Ringkunst ⟨luctatio!⟩, und solcher, die «durch das Gemachte» wirken, im Machen aber gar nichts sind, wie die Mechanik ⟨Fabrica⟩.[2]) Dieser mißlichen, die Vorbereitung außer Acht lassenden Einteilung wird eine sinnreiche Ergänzung angeschlossen: nach primären ⟨ersthändigen⟩ und sekundären ⟨zweithändigen: artes ex artibus⟩ Künsten. Der Redenschreiber ⟨Isokrates⟩ und der Vortragende ⟨Archidamus⟩, der Dramatiker und der Schauspieler, der Strophenerfinder ⟨Terpander⟩ und der darin Dichtende veranschaulichen das Verhältnis.

Dies originale «Machen» ist es nun, was dem Scaliger am antiken Wortbegriff der Poesie und des Poeten am meisten imponiert.[3]) Was haben wir dagegen aus unserem Macher ⟨Factor, fattore⟩ gemacht? Im besten Falle nennt man einen Ölfabrikanten einen Faktor ⟨eum solum qui oleum facit⟩! Von hier aus ist die Machkunst nicht bloß die Ergänzung aller geistigen Disziplinen, dem Philosophen, Redner, Historiker unentbehrlich, sondern als eigentlich schöpferische Kunst allen Künsten überlegen. Denn nicht bloß als eine Malerei fürs Gehör ⟨velut aurium pictura⟩ stellt sie die Dinge dar, wie sie sind. Sondern «die wirklichen schöner und die unwirklichen in bestimmter Art». Auch nicht wie die übrigen nach Schauspielerweise berichtend — er hat hier den vorwiegend rezitierenden Schauspieler seiner Zeit vor sich — nein! «wie ein zweiter Gott ⟨velut alter Deus⟩ schöpferisch gründend».[4])

Die altera natura ⟨in Virgil⟩. Von hier aus ergänzt Scaliger geistreich die Nachahmungslehre: Warum ahmen wir denn eigentlich nach? Um

das menschliche Leben zu bereichern! ⟨ut scilicet humana vita compositior fiat⟩.[1]) Daher ist das höchste Lob in der Poesie die Neuheit.[2]) Hier erklärt sich sein streng nominalistisch umschriebener Ideebegriff. Muß er doch den Titel des dritten Buches «Idea» vertreten: «Nicht daß ich mit den Platonikern in dem Irrtum steckte, als sei die Idee von und mit den Dingen erschaffen! Sondern wir bewirken sie mit Worten nach Maßgabe der Quantität und Qualität der Dinge.»[3]) Nur um diesen seinen Nominalismus ins rechte Licht zu setzen, führt er ⟨nach Dionys von Halicarnaß⟩[4]) die Einteilung nach res et verba in seinem Werke überumständlich und pedantisch durch. Nicht an die Dinge, sondern an ihre Auffassung ⟨Notionen⟩ halten sich auch die Plastiker und Maler. Nach diesen übertragen sie Umriß, Licht, Schatten, Vertiefungen, das Vorzüglichste aus Vielem in ihr einheitliches Werk. In dieser Weise «ist Sokrates die Idee des Malers, Troja die Homers». Wollt ihr als Poeten wissen wie? so haltet euch an die «zweite Natur» im Dichter, an Virgil![5]) Denn wenn auch die Natur selbst «nach Normen und Maßen» im ganzen ⟨universa⟩ vollkommen ist, so bewirken doch im einzelnen die Mischung der zeugenden Kräfte, Zeit, Klima, Ort vielerlei Anstöße. Von jener ersten realen Natur gilt es nicht zu lernen, vielmehr mit ihr zu streiten oder besser: ihr Gesetze zu geben! Hier ist die Quelle für das «Heterokosmische» Baumgartens,[6]) auch für Goethes zweite ⟨und dritte⟩ poetische Welt.[7])

Der Prophet des «grand siècle». Eines solchen Geistes bedurfte es, um das «große Zeitalter» der normativen Literatur in Europa zu begründen. Es bedurfte dieses Aufwandes und dieser Mischung von medizinischem Empirismus, theologischer Systematik und schulmeisterlichem Regelbewußtsein! Noch nie ist der unsichere, schwanke Standpunkt des Poeten in dieser, ihn entweder über sich hinaustreibenden oder in sich umwerfenden Welt so skrupellos festgelegt und so grotesk sicher vertreten worden. Es ist der lateinische Aristoteles in Person, der eingefleischte Geist juristisch-politischer Normative auf das «Philosophische und Allgemeinsame» menschlicher Weltenwirrnisbetrachtung und -Darstellung losgelassen. Man sehe Scaligers unverzügliche Abfertigung der Katharsis-Interpretationen mit dem Entscheide: Katharsis bedeute hier so etwas wie die goldene Mittelmäßigkeit, die aurea mediocritas des Horaz ⟨vox neutiquam cuivis materiae servit, sicut *μέγεθος* mediocritatem significat hic⟩.[8]) Wohl hatte später Corneille, über diesen Folianten gebückt, Grund zu seufzen, daß ihm Aristoteles und Horaz schon ganz recht wären, wenn ihre Dunkelheiten nicht — solche Interpreten gefunden hätten.[9]) Daß sie sie aber so gefunden, dem dankt Corneille mit dem Unglück seines Lebens seine literarische Weltherrschaft.

Wahrheit im Spiel. Um den formalen Realismus der französischen Antike, um Boileaus «rien n'est beau que le vrai» zu verstehen, muß man ihre Herkunft von Scaliger studieren. Das empirisch-logische Bewußtsein von der «andern Natur» beim Dichter, diese vollständige Überwindung des

Naturalismus in der Theorie, führt zu der Grundforderung, dem Vorwurf der Lüge im dichterischen Spiel dadurch seine Hauptstütze zu entziehen, daß man wenigstens mit offenen Karten spiele: Res ita deducendae disponendaeque sunt, ut quam proxime accedant ad veritatem.[1]) Nie solle man um des Effektes willen ⟨ut spectatores admirentur vel percellantur⟩, wie Äschylus, Dinge vorführen, die aus dem Spiel herausfallen! Nam mendacia maxima pars hominum odit: Lügen mißfallen, zumal in ernsthaften Sachen. Also keine Treffen auf der Bühne! keine Belagerungen Thebens, die in zwei Stunden zur Einnahme führen! Kein Agamemnon, der getötet und im Nu auch schon beerdigt ist! Es ist kein Zeichen eines klugen Poeten ⟨prudentis poetae⟩, jemanden im Augenblick ⟨momento temporis⟩ von Delphi nach Athen oder von Athen nach Theben zu versetzen[2]) ⟨wie Orest in den Eumeniden oder Theseus im Ödipus Koloneus⟩! Die Umständlichkeit, mit der natürlich gerade ein lateinischer Dramatiker, Terenz im Heautontimorumenos, gegen den Vorwurf der verletzten Einheit der Zeit verteidigt wird ⟨da das Stück nach dem Prolog für eine durch die Nacht unterbrochene Festaufführung berechnet war⟩: diese negative Beweisführung[3]) hat vielleicht gerade am meisten dazu beigetragen, die Einheiten als Prinzip der antiken Dichtung schlechthin vorauszusetzen. Sie spiegelt sich in Hédelins ⟨d'Aubignac⟩ Térence justifié.[4]) Dieser einflußreiche dramaturgische Vertreter Scaligers ist es, der erklärt, die Einheit des Ortes werde nur deshalb nicht von Aristoteles berührt, weil er sie als selbstverständlich voraussetzt.[5]) Auch kann es nicht ohne Frevel an der Wahrheit ⟨sine veritatis flagitio⟩ dargestellt werden, wenn z. B. jemand auf der Bühne ins Meer geworfen wird, wie Lichas von Herkules. Wähle dir darum deinen Vorwurf so kurz als möglich! Und dann mache ihn so verschieden und mannigfaltig als möglich! Aus diesem Appell an den «Macher» im Poeten zog Racine seine Theorie der Erfindung.[6]) Sie bestehe darin, aus nichts etwas zu machen. Wie? das veranschaulicht Scaligers Hinweis auf die Sentenzen, als «die Säulen dieses Bauwerks» ⟨Sunt enim quasi columnae aut pilae quaedam universae fabricae illius⟩. Es gibt ihrer zwei Arten. Die einfache, präzise Sentenz und die «gemalte und geschminkte» ⟨genus pictum ac fusum⟩, d. h. die Tirade. Mit beiden ist die Tragödie durchaus zu stützen ⟨utrisque tota tragoedia est fulcienda⟩.[7]) Den «sententiae dicaces» möchte er sogar in Rom die Anfänge des Dramas zusprechen. Nur hierbei wird der Tragicus sententiosus, Seneca, mit seiner Hof- und Staatsaktion ⟨tragoedia praetextata⟩ dem Nero ⟨Octavia⟩ genannt. Senecas Vorbild wird sonst stillschweigend vorausgesetzt.[8])

Das dramatische Muster: Halkyone. Das einflußreiche, mit Erfolg ausgeführte Beispiel gibt Scaliger selbst mit der nach fünf Akten disponierten Skizze zu einer Tragödie über die Halkyone des Ovid.[9]) Hier setzt er das dramatische Geschäft ⟨scenicum negotium⟩ auf sechs bis acht Stunden fest — in einer vielleicht durch längere Pausen oder Zwischenspiele ausgefüllten Auf-

führung. Daher sei «keineswegs» vom Abschiede des Liebhabers Ceyx anzufangen, der fern im Meere untergehen und sogleich daheim betrauert werden soll. Das ist unwahrscheinlich. Nur als Geist erscheine er der Halkyone wie bei Ovid. Gleich mit der Klage um ihn sei zu beginnen. Diese Hineinziehung des Prologs ins Stück ist französische Praxis geblieben. Für die Sentenzen, den wertvollsten Teil der Renaissancedramen, empfahl sich vornehmlich der Chor, dessen Herübernahme ⟨mit dem Ballett!⟩ aus der antiken Dramaturgie dort schließlich zum Musikdrama führen sollte.[1]) Verwünschungen der Schiffahrt, Gelübde, Opfer, «fromme Sentenzen» führen zur Peripetie im dritten Akt, von wo an der Bericht über den Seesturm und anschwellende Gerüchte die vollendete Tatsache im vierten Akt zur Katastrophe des fünften überleiten: die ängstlich auf das Meer spähende Halkyone sieht von fern den Leichnam. Diese mäßig bewegte Seesturmtragik «entzückte» damals in der Ausführung du Ryers, trotz ihres Mangels an Gehalt, «durch die Kraft des Dialogs und Gefühls».[2])

Romanhafte Sujets. Eine so auf die formale Wahrheit eingeschworene Dichtung muß sich am Romanhaften des Sujets schadlos halten. Dies und nicht bloß die Einfachheit und Kürze der Fabel begründet Scaligers Vorliebe für die Dichtung des Musäus,[3]) die auch aus seinem Meeresliebschaftsbeispiel spricht. Doch sahen wir für diese Romandichtung die «andere Natur im Dichter», Virgil mit seiner Dido, von Anbeginn an vorbildlich. In der Nation, aus deren Mitte eine solche Poetik hervorging, brauchte diese Anregung keinen weiteren Nachdruck. Doch hat es ihre Wirkung im besonderen Sinne der französischen Antike unterstützt, daß die freie Anpassung des fremden Sujets an heimische Art und Namen als «prolepsis poetica» gerechtfertigt wird.[4]) Das freie Verfahren der römischen Komiker mit den griechischen Originalen ⟨Terenz' Andria⟩ gibt dazu die Ermächtigung.

Aristophanisch-Plautinische Frechheit im Komischen und ⟨antihomerische⟩ Strenge im Seriösen. Es ist nun merkwürdig und echt französisch, wie Scaliger seine Vorliebe für die alte Komödie, für die tollen Einfälle des Aristophanes,[5]) für die volkstümliche Sprache des Plautus[6]) — «denn wenn die Musen Latein sprächen, müßten sie Plautinisch reden!»[7]) —, seine richtige Taxierung des Verdienstes um das Konventionelle im Terenz,[8]) mit der er Diderot vorausnimmt: wie er überhaupt sein medizinisches Rabelaisgesicht mit jener romanhaft-modernen Forderung des unverbrüchlichen Anstandes ⟨exacte bienséance⟩ in der Poesie vereinigen kann. Darin aber wird sein bestimmender Einfluß auf das grand siècle vollständig. Lärmend widerlegt er die dumme Kritik ⟨ineptum judicium⟩ des Horaz,[9]) ob die «leichtfertige» Komödie ein Gedicht zu nennen sei, da doch Horaz sehr wohl wußte, worin ihre besondere Schwierigkeit liege.[10]) Molière betont diese hohe Meinung der antiken Poetik über die «difficulté . . . de la comédie» in der critique de l'école des femmes.[11]) Allein gerade die zügellose Freiheit des Spaßes dient

Scaliger dazu, im Prinzip die Notwendigkeit der Regel für den Ernst ‹das «Sérieuse»› zu begründen. Hier setzt seine wilde Opposition gegen den Homer ein, den Verderber von Anfang an, den «Lügner» und «Affen der Natur», den «Altweibermärchenerzähler» und Darsteller der Götter und Heroen vom Standpunkte des Schweinetreibers. Die Romanisierung der troischen Urzeit bei Virgil ‹«populusque patresque»[1] u. dgl.› war dem Italiener gemäßer und ward auch das Vorbild der Franzosen für das Homerische Altertum.

Die Scaligersche Homerkritik Ausgang der Modernen. Hier hat der Griechenhaß der Virgilianer jene Spitze erreicht, die alsbald «die Modernen» gegen die Antike überhaupt richten sollen:

Homère m'a laissé sa muse,
Et ‹si mon orgueil ne m'abuse›
Je vais faire ce qu'il eût fait . . .

so brüstet sich ein Jahrhundert später der moderne Ersetzer ‹Bearbeiter!› des Homer Houdar de la Motte.[2] Er beschwört seinen Schatten, l'ombre d'Homère, um ihn ein Scaligersches Sündenbekenntnis ablegen zu lassen:

Mon siècle eut des dieux trop bizarres,
Des héros d'orgueil infectés,
Des rois indignement avares,
Défauts autrefois respectés,
J'adoucis tout avec prudence,
Que de l'exacte bienséance
Ton ouvrage soit révêtu . . .

Das ist nun einmal gewiß: Die literarisch-künstlerische Autorität der Alten hört gerade mit dem modern latinisierten Aristoteles auf. So berichtigt die Literaturgeschichte konventionell vorgefaßte Meinungen. Auch die Alten, Homer voran, unterliegen der gesellschaftlichen Norm: Non omnia ad Homerum referenda tamquam ad normam, sed et ipsum ad normam![3] Scaliger ist der erste, der gegen Aristoteles' eigene Meinung dem Homer die Einheit der Handlung abzustreiten wagt und — dies mit der Homerischen Liedertheorie begründet: Iccirco veteres excerpta toto ex corpore quasi quaedam membra recitabant, Pugnam ad naves, Catalogum, Animarum evocationem etc. quae sunt in Rhapsodia a nobis declarata.[4] Ferner stellt er in Frage die Abgeschlossenheit, Größe und den einheitlichen Charakter der Homerischen Gedichte! Wovon nimmt denn die Ilias ihr Thema? Ilion wird erst in der Odyssee zerstört. Wer stirbt eigentlich tragisch am Schlusse der Ilias? Es ist da ein unablässiges Sterben. Die Pest fordert gleich mehr Opfer als der Krieg. Dagegen stirbt in der Odyssee nur Elpenor in der Betrunkenheit. Die übrigen Gefährten, ohne irgendwelchen tragischen Affekt zu erregen. Am Schlusse aber kommt der Tod der Freier und das Wunder der θεὸς

ἀπὸ μηχανῆς. Also verdient die Odyssee mehr den Namen der Tragödie. Wie reimen sich nun damit die Hochzeiten, Schmausereien, Lieder und Tänze in ihr? Sie fallen ebenso aus dem Charakter des Ganzen, wie durchweg die Charakteristik im einzelnen. Denn «nur wenige billigen den Homer, niemand kann es verteidigen», wenn er den Phönix in Ausdrücken von der Jugend des höchsten Helden reden läßt, die sich wenig von der komischen Indezenz ⟨βρῦν, μαμμᾶν, κακᾶν⟩ des Aristophanes unterscheiden.[1]) Wir aber ehren jetzt «ernstere Musen» ⟨Musae severiores, nach Martial⟩. «Unser Dichter» ⟨Virgil⟩ drückt sich auch hierbei anständig aus. Er sagt bei solchem Anlaß nur: siquis mihi parvulus aula «luderet» Aeneas. Der geschwätzige, in der Volksversammlung ohnmächtig schimpfende, seiner Mutter etwas vorflennende Achill ist wahrhaftig nicht der Held, einen Hektor zu besiegen.[2]) Die Helden des Virgil dagegen verteidigt Scaliger vor Lessing gegen die philosophischen «Anbeller der Natur», daß sie für ihren Tod sorgen, daß selbst Turnus nicht «ausgenommen wird von den innersten Gefühlen der allgemeinsamen Mutter und beim Herannahen des Todes als Mensch erscheint».[3]) Aber der natürliche Ausdruck dieser natürlichen Empfindungen verletzt Scaliger bei Homer. Dem wütenden, sich die Lenden schlagenden Achill stellt er als römisches Muster den Äneas entgegen, der beim Untergang des Pallas nicht durch Tränen, wütende Blicke, Zähneknirschen seinen Zorn bekundet, sondern durch «Unterdrückung der Worte und Aufraffen des Geistes». So ist ihm auch die berühmteste aller Charakterisierungen des Homer, die des höchsten Gottes, der durch einen Wink seiner Brauen und herabwallenden Haare den Olymp erschüttert, nur «unpassend und überflüssig». Der Ruhm des Phidias wegen der plastischen Festhaltung dieser Stelle ist nur «griechisches Geschwätz». «Auch ohne Homer hätte er wissen müssen, daß Zeus Brauen und Haare hat. Und vielleicht wäre uns jenes Bildnis lächerlich, wenn wir es besäßen!»[4]) Dieser Sanktion aller kommenden modernen Ketzereien gegen die Antike folgt alsbald wieder als Ideal das gleiche Bild in Virgilischer Nüchternheit: Annuit et motu totum tremefecit Olympum. Das Herabwallen der Haare hinzuzufügen, wäre schon Schwulst.

Scaligers Unterscheidung des Natur- und Kunstdichters in Homer und Virgil. So ergibt denn auch seine Kritik der Ausdrucksweise des Homer, all der lahmen, schiefen und krausen Beiwörter, daß nicht «in der Masse und Häufung der Rede, sondern in der Sparsamkeit und Nüchternheit ⟨castitate atque frugalitate⟩ die Größe bestehe». Darauf gründet sich jetzt der klassische französische Sprachrahmen.[5]) Nur den wenigsten ist die Virgilische Kunst gegeben, «sie durch Abzüge reicher zu machen». Durch «gewähltere Natur» ⟨lectioris naturae studiis⟩ und Kritik ⟨judicio⟩ gelangte Virgil auf den Gipfel.[6]) So konnte er Homers zwei Werke in eines, das Heldentum des Krieges und Friedens in seinem Äneas, zusammenfassen. Habemus igitur in Aenea tamquam ideam illam Socraticam cujuscunque

personae,[1]) d. i. den Mustermenschen, den späteren «vollkommenen Charakter» Shaftesburys und der Schweizer. Bei Homer ist nur das Genie ⟨ingenium⟩ und der Entwurf ⟨idea, res⟩ groß, Kunst und Ausführung ⟨verba⟩ roh. Der spätere Begriff des «Natur- oder Originalgenie» des Homer geht also bei aller Verwerfung doch auch auf Scaliger zurück, sogar mit dem ⟨als Einschränkung dieses Ruhmes auftretenden⟩ Hinweis auf sein dichtendes Zeitalter: cave putes ab ipso excogitata, sed per ora vulgi sane multo antea ab ipso circumlata![2]) Bis dahin war Homer, trotz aller nationalrömischen und antischismatischen Plänkeleien gegen die Griechen, die im Italien der Renaissance, selbst bei L. B. Alberti, nie ganz fehlen, der Meister der Lateiner. Diese haben selbst nach Vida nur das Äußerliche, das Decorum, hinzugefügt. Von ihnen sei daher das, was sich ziemt ⟨quid deceat⟩, aber nicht die Erfindung zu lernen. Jetzt übertrifft Virgil den Homer, wie eine vornehme Dame ein dummes Weiblein aus dem Pöbel ⟨Denique quantum a plebeia ineptaque muliercula matrona distat, tantum summus ille vir a divino viro nostro superatur⟩.[3]) Es bedurfte dieser Herausstreichung des Kunst- und gelehrten Dichters, der des Aristoteles Metaphysik kennt[4]) und keine Verstöße gegen die Geographie begeht,[5]) um zur Erkenntnis der poetischen Natur im Homer, seiner liebenswürdigen Einfalt, zu gelangen: «l'aimable simplicité du monde naissant», wie schon Fénélon das Lucrezische «novitas tum florida mundi» wiedergab.[6])

Klassizismus der «Modernen». Es ist somit derselbe Weg von Scaligers Vergleichung ⟨«comparationes»⟩ des Homer und Virgil, der Griechen und Lateiner[7]) zu Perraults «Parallèles des anciens et des modernes», wie der von seiner Dramaturgie[8]) zu Hédelins d'Aubignac Pratique du théâtre und Térence justifié. Wie nationaler Klassizismus und Moderne sich aus denselben Quellen speisen, das literarische Geäder legt es hier bloß. Man sehe, wie schon im nächsten Jahre nach dem Erscheinen der Scaligerschen Poetik ⟨1561⟩ das moderne literarische Selbstbewußtsein in dem Dramatiker Jacques Grevin, auch einem poetischen Arzte, das Wort ergreift.[9]) Wie schon 1572 Jean de la Taille die «drei Einheiten» als Grundlagen der «wahren Tragödie und Komödie» für Frankreich festsetzt![10]) Und man vergleiche das mit dem zwanglosen Anschluß an die Alten noch bei Stephan Jodelle ⟨Cléopâtre 1552⟩, der für Ronsard als nationaler Dichter griechischer Tragödien «françoisement chanta la grecque tragédie»,[11]) auf dessen «Schülerarbeiten» diese modernen Klassizisten nun herabsehen. In Ronsard, dem Unerschütterlichen, kämpft ⟨1572 in der Préface zur Françiade⟩ der moderne poetische Verist mit der antiken Erfindungsfreiheit, der «vraysemblance»[12]), und die «naive facilité» des Homer mit Virgils künstlicher Sorgfalt ⟨«curieuse diligence»⟩. Bei Peletier du Mans, dem Horazübersetzer ⟨im art poétique von 1555⟩ hat sie ihn noch nicht überholt.[13]) Bald erübrigt sich der Vida-Scaligersche Virgil als antiker Eideshelfer der Modernen. Er tritt selber zurück in die Reihe der «überholten Alten». An seiner Stelle steht anfangs des 17. Jahrhunderts bereits Tasso in

der unmittelbar an Scaliger angereihten Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato des Aristotelikers Paolo Beni.[1]) In Perraults Parallèles ist der moderne Klassiker, der die Alten überholt hat, Corneille.[2])

Die ersten modernen Klassiker erwachsen aus den Kämpfen der Aristotelischen Poetiker gegen die Weiterführung des regellosen Ritterepos und der Mysterienbühne aus dem Mittelalter. Tasso kann als ihr Prototyp gelten. Er ersteht am Herde der Regelpoetik, ja man darf sagen, in ihrem Brennpunkt, gutwillig, ohne Zwang, ein Dichter nach ihren Vorschriften, der sich ihr förmlich aufdrängt. Und gerade an ihm wird es besonders klar, daß es moderne Elemente sind, die dieser Poetik ihren heute so verrufenen Stempel des äußerlichen Formalismus aufdrücken. Modern war damals überhaupt der Ruf nach Regel, nach äußerer Norm geworden. Die innere Harmonie der Antike, das lebendige Ideal der Renaissance, als ein «heilig öffentlich Geheimnis» von ihren Künstlern behandelt und niemals festgelegt, sollte gerade gut genug sein, als traktable Schulweisheit die Quintessenz des überholten Altertums den Generationen zu überliefern. Die schulmäßigste der künstlerischen Disziplinen, die Poetik, war ganz dazu angetan, diesen sich in den Künsten stillschweigend vorbereitenden Prozeß zu einem lauten, gewichtigen, allverbindlichen Abschluß zu bringen.

3. Regula poeseos.

Allgemeine Regulative des Tridentinums. Die geschichtliche Entwicklung, der politische Zustand unterstützte solche Bestrebungen auf allen Gebieten nachdrücklichst. Das Tridentinische Konzil ist der welthistorische Ausdruck des Normenbedürfnisses der alten Kulturwelt gegen den neuen, nunmehr geistigen Ansturm der nordischen Barbaren. In Malerei und Musik, den kirchlich-liturgischen Künsten, spricht es theoretisch selbst mit, laut und deutlich genug, um zu belegen, daß es keine ganz antiken Normen sind, die sich damals im Schatten der mittelalterlichen Schulautorität des Aristoteles durchzusetzen streben. Wie es in jenen Künsten dem Puritanismus der Reformatoren entgegenkommt, so in Sprache und Poesie dem höfischen Zentralisierungs-, dem souveränen Hoheitsbestreben der Fürsten. Vereinfachung und Vereinheitlichung, so notwendig den chaotischen und zentrifugalen Tendenzen des späteren Mittelalters, unterstehen nun nicht mehr der «elegantia» und «convenientia» humanistischer Bildung. Sie werden schulmäßig, militärisch reglementiert nach den Vorschriften der Etikette und Disziplin.

Aristotelisch-antibarbarische Ablehnung der romantischen Epen. Trissinos antibarbarisches Epos mit seiner Aristotelisch gewappneten

Vorrede an Karl V. ⟨1548⟩ hatte den Stein ins Rollen gebracht. Kurze Zeit darauf ⟨1554⟩ erschienen gleichzeitig zwei theoretische Rechtfertigungen der angegriffenen Rittergedichte, der «romanzi», aus dem Kreise der eigentlichen Unterhaltungsliteratur: von dem als Shakespeares Quelle bekannten Novellisten Giraldi Cinthio und seinem Neffen Giambattista Pigna. Die Sache erschien bedeutend genug, einen Prioritätsstreit zwischen Neffen und Onkel heraufzubeschwören, wobei dieser erklärte, seine Romanpoetik ⟨«discorso intorno al comporre dei romanzi»⟩ sei schon im April 1549 geschrieben.[1]) In der Tat gibt Pigna mehr einen verherrlichenden philologischen Kommentar zu Ariost und zu seiner Textausfeilung des Orlando.[2]) Cinthio, noch persönlicher Bekannter des Ariost in seiner Jugend und gleichfalls auf dem Wege zum «heroischen Dichter» ⟨Ercole 1553⟩, brauchte kaum von seinem Neffen inspiriert zu werden, um für Ariost gegen Trissinos Aristoteles in die Schranken zu treten. Ward doch dieser jetzt zum Weltarzt gegen die «Romanpest».[3])

Dagegen These der Romantiker von der Inkompetenz des Aristoteles gegenüber neuen Formen der Literatur. Onkel und Neffe kommen in der These überein, Aristoteles habe die von Boiardo und Ariosto gepflegte Dichtgattung der Romanepen ⟨romanzi⟩ noch gar nicht gekannt; er könne also über sie auch keine Gesetze geben. Nachahmung bedeutender Handlungen in Versen mit ethischer Lehre, wie die romanzi sie höher und wirksamer bieten als die antiken Epen, sei auch nach Aristoteles der Inhalt der Poesie. Er habe aber nur eine Handlung eines Mannes im Auge gehabt und die Dichter getadelt, die auch das ganze Leben eines Helden ⟨Theseus, Herkules⟩ mit seinen vielen Handlungen auf gleiche Weise behandeln. Diese epische Form ⟨die biographische⟩, ebenso wie die in den «romanzi» herrschende ⟨die historische⟩, nämlich mehrerer Helden verschiedene Handlungen zugleich nachzuahmen, erfordere aber andere Gesetze. So gelte Horazens Forderung, man müsse ein episches Gedicht nicht vom Anfang ⟨ab ovo⟩ beginnen, sondern mitten in die Handlung hineinführen, nur für die Aristotelische Form, nicht aber für die biographische. In dieser sei die chronologische Erzählung nicht zu umgehen und zugleich sehr wirksam, wie grade die Alten praktisch beweisen. Oder meine man, daß, was bei Plutarch so erhebt und gefällt, in guter dichterischer Behandlung weniger gefallen würde?[4])

Gegen das Horazische «in medias res». Es ist charakteristisch, daß hier ein Novellist spricht, dem die chronistische Behandlung bei der Kürze und Geschlossenheit seines Vorwurfs in der Gewinnung des Anteils seiner Leser nicht hinderlich ist, vielmehr große Vorteile bei der Lösung seines Knotens bietet.[5]) Bei den Franzosen steht daher diese prosaische, historische Art der Narration bis auf den heutigen Tag in klassischem Ansehen. Voltaire hat seine Erzählungskunst in Opposition gegen das Horazische in medias res der Gesellschaft darzutun geliebt.[6]) Auch in die dramatische Technik der Franzosen brachte sie schon die durch Scaliger autorisierte Gepflogenheit,

den Prolog in das Stück hineinzubeziehen. Die Einsicht, wie sehr sie die Effekte der Lösung unterstützt, hat dort den Dramatikern das Privileg erteilt, am Anfang des Stückes dem Publikum nicht unbeträchtliche Geduldproben aufzuerlegen.

Die Gegenthese von den allzeit gleichen organischen Grundgesetzen der Kunst. Der Grundmißverstand der antiken Theorie hinsichtlich der speziellen poetischen Behandlung großer epischer Vorwürfe erhellt nun schon aus der Berufung auf den Plutarch. Ihn zu widerlegen, beeifern sich sogar Platoniker und barocke Dramatiker, wie der Verfasser des «Canace», Sperone Speroni aus Padua,[1] ferner der uns schon als Freund der ritterlich-christlichen Dichtung bekannte Aristoteliker Minturno.[2] Die romanzi sind entweder Epen, und dann haben sie sich dem von Aristoteles aufgedeckten organischen Grundgesetz der Dichtung zu fügen. Oder sie sind Historien in Versen und keine Epen. Ein poetisches Werk ohne organische Einheit sei wie ein Kreis, der nicht rund ist. Poesie kann sich den Zeiten anpassen, aber von ihren inneren Grundgesetzen nicht abweichen. Diese sind Einheit, Proportion, Größe. Der Orlando Ariosts, so bewundernswert in allen Einzelheiten, ist doch im ganzen verfehlt. Es sei sehr wohl möglich, die Stoffe der Romanzi in vollkommenen epischen Kunstwerken zu bearbeiten. Ariost hätte hierin dem Rate Bembos folgen sollen. Die Landessprache habe ihn nicht gehindert. Das Toskanische eigne sich zu allen und den höchsten poetischen Wirkungen.[3] Dieser Ausfall richtet sich im besonderen gegen den Humanisten der Spätrenaissance Lelio Gregorio Giraldi, der damals — vor Scaliger — die «Poeten seiner Zeit» in einem Dialog aus der goldenen Zeit der neulateinischen Muse literarhistorisch-kritisch Revue passieren ließ[4]: mit einem mißbilligenden Seitenblick auf Ariost, der trotz seiner Proben in lateinischer Dichtung «sich nun ganz an den Pöbel wegwirft und unter anderem einen rasenden Roland in die Öffentlichkeit gehen läßt».[5]

Tassos Kompromiß mit dem Aristoteles. Im Banne der Ermunterung Minturnos zu einer regulären Aristotelischen Form der «romanzi», gleich nach dem Erscheinen von dessen Poetik ⟨1564⟩ hat Torquato Tasso seine Discorsi dell' Arte Poetica geschrieben.[6] Veröffentlicht wurden sie erst später als eine Rechtfertigung seines großen Epos, das tatsächlich als Probe auf die Theorie ausgearbeitet worden ist.[7] Unter den von Tasso während der Ausarbeitung seines Werkes mit dessen Kritik betrauten Richtern befindet sich auch jener Sperone Speroni, der radikale Abfertiger der Cinthio und Pigna in ihrer Verwerfung der Autorität des Aristoteles. Schon der Titel «Gerusalemme liberata» gemahnt an den Titel Trissinos. Doch dem antik-nationalen Stoff «gegen die Barbaren» wird in der Zeit des Tridentinums und des Seesiegs von Lepanto der christlich-nationale «wider die Ungläubigen» ⟨Türken⟩ gegenübergestellt. Der Sohn eines Aristotelikers ⟨Bernardo Tasso⟩ der gleichwohl einen Amadis dichtete, mußte sich vor allen

berufen fühlen, Minturnos Erwartung nach einem Aristotelischen christlichen Ritterepos zu erfüllen.[1])

Tasso geht wie alle Modernen von dem schweigenden Zugeständnis Aller aus, das später Perault mit der niederschmetternden Statistik der Schüler unter der Schulbank belegt, daß von Allen moderne Romane lieber gelesen werden, als antike Epen. Warum? In der Buntheit ihrer Abenteuer kann der Grund nicht liegen. Denn es gibt doch gewiß auch sehr bunte Abgeschmacktheiten. Also liegt er im Stoff.[2]) In dessen theoretischer Fixierung läßt Tasso die Romanliebe, die praktisch auch ihm eine Hauptsache bleibt, ganz zurücktreten vor dem, was man heute etwa das Romanmilieu nennen würde und was er der herrschenden Zeitrichtung so empfehlend als möglich darzustellen weiß.[3])

Anpassung des Aristoteles an die Forderungen des Tridentinum. Aristoteles sagt, daß es sich um einen bedeutenden Vorgang handeln müsse. Ein solcher muß aber für uns historisch sein. Sonst scheint er uns nicht wahr! Aus demselben Grunde muß er in christlichen Zeiten spielen. Denn ohne Gottheit fehlt dem Gedicht das ihm nach Aristoteles wesentliche Wunderbare.[4]) Die heidnischen Götter haben für uns keine Realität, ihre Wunder rühren uns nicht und sind unwahrscheinlich. Diese These stammt aus dem Lager des orthodoxen Bibelglaubens. Sie hat unter den Puritanern Davenant, den Prätendenten der ‹auch leiblichen› Sohnschaft Shakespeares zu seinem Ritterepos «ganz ohne Wunder» Gondibert[5]) begeistert. Tasso macht jedoch nicht Ernst mit der von Scaliger[6]) rückhaltlos verworfenen Hineinzerrung der Muse ins christliche Gedicht. Er schwört zwar der Helikonischen mit ihrem hinfälligen Lorbeer feierlich ab, wie auch sonst die alten Götter als Zauberteufel bei ihm eine Rolle spielen. Nirgends aber im Mittelalter wird die Astronomie aus dem Kreise der artes liberales so offen antik zur himmlischen Muse gemacht als bei ihm.[7]) Aus dem gleichen Grunde nun wieder, wegen der Versöhnung des Wunderbaren mit dem Wahren, muß die poetische Erfindung streng die Dogmen der Kirche respektieren. Sie darf sich nur auf neutralem Terrain bewegen. Schon darum empfehlen sich die mittleren Zeiten als Vorwürfe für das Epos, weil in ihnen die kirchlichen Glaubensartikel alles durchdringen und von den Helden Karls und Artus vertreten werden.[8]) Sie stehen unserem Empfinden näher, als die entfernten antiken, und doch noch nicht so nahe, wie unsere Zeitgrößen, bei denen etwa Fremdartiges, Abenteuerliches, die Phantasie Erregendes nicht bequem und häufig eingeführt werden könne.[9]) Endlich hat Aristoteles recht, daß ein Gedicht Größe haben müsse. Aber darin hat er unrecht, daß er Tragödie und Epos bei der Ansetzung der Heldencharaktere zusammenwirft. Diese dürfen wohl in den erschütternden Schicksalsumschlägen der Tragödie von mittlerer Art sein. Im Epos, das Bewunderung für kriegerische Helden erregen soll, müssen sie durchaus vollkommen sein.[10]) So ist Amadis die vollkommene Königstreue,

Achill die vollkommene Tapferkeit, Odysseus die vollkommene Klugheit, Aeneas die vollkommene fromme Scheu ⟨pietas⟩. Und erst diese Tugend, die den heidnischen Zeiten sonst fehlt, die wesentliche des christlichen Ritters, macht den Helden wahrhaft vollkommen.[1])

Durch richtige Anwendung des Aristoteles werden die «romanzi» klassisch. Diese moderne Kritik in der Interpretation des Aristoteles, im Hinblick auf die uns gemäße Stoffwelt des Epos, scheint nun durch rückhaltlose Anerkennung seiner formalen Einheitsforderung aufgewogen zu werden.[2]) Sie mangelt eingestandenermaßen den romantischen Epen. Durch ihre Erfüllung können sie über das antike Epos hinausgehoben werden. Allein auch hier stellt sich das modern scholastische Distinguo ein. Einheit und Einheit sind zweierlei. Man bilde sich nicht ein, sie durch Herausreißung einer einzelnen Handlung erreicht zu haben, wie der Maler einer Hand damit noch kein Porträt geliefert hat. Die poetische Einheit muß Vieles umfassen! Ihr Bau gleicht dem organischen, animalischen Körper.[3]) Diese Lehre geht nun ⟨schon bei Capriano 1555⟩ aus der Kunsttheorie der Vitruvianer auch in den eisernen Besitzstand der Poetik über.[4]) Nicht umsonst verkehrte Tasso mit dem Architekten Buontalenti, der seinen Aminta in Szene setzte.[5]) Bei dem künstlerischen Bau des «Goffredo», wie die Partei des Ariost Tassos «heiliges Gedicht» wegwerfend nannten, ist nun nach ihren Kritikern nichts herausgekommen, als der «Schlafsaal eines Klosters».[6])

Aristoteles und die Akademien. Allein aus dem Gebelfer des Tassostreites, wie aus dem ganz ähnlichen um Corneilles Cid ⟨ähnlich bis auf das persönliche Geschick des Dichters unter einem persönlich aufgebrachten Großen!⟩, aus den trüben kritischen Fluten, denen der moderne Klassizismus entsteigt, erhellt ganz sicher nur das Eine: der unbestrittene Sieg des lateinischen Aristoteles auf dem Kunstgebiete. Auch die Gegner der neuen Klassiker mußten ihn anerkennen: in Florenz, wie später in Paris. Ja, sie tun bald so, als hätten sie ihn gepachtet. Doch vae victoribus! heißt es meist in literarischen Kämpfen. Es war — auch persönlich! — ein böses Omen für Tasso, daß er in Ferrara das Hofamt des sterbenden Giambattista Pigna antrat, des furiosen theoretischen Verteidigers des Furioso. Aus dem Lager der unterliegenden Romantiker rekrutierte sich in Florenz und Paris grade das neue literarisch-kritische Institut, das — im Zeichen des Aristoteles — doch niemals seine Herkunft ganz verleugnet hat: die zentrale Akademie.

Befreiung der Poesis von der Pictura. In jedem Falle zeigt sich auf seinem, dem speziell epischen Felde bei Tasso der Gewinn, den die moderne Dichtung aus ihrer modernen Aneignung der Aristotelischen Poetik gezogen hat. Hier war die von Vida und Trissino eingeleitete Richtung wirklich praktisch zu einem europäischen Triumphe geführt, die Poetik als selbständige Kunsttheorie wieder zu Ehren gebracht, aus der subalternen Stellung des «ut pictura poesis» befreit. Im Zurücktreten der Schilderung, im

lebendigen Vortreten des Gleichnisses — wie zum Ersatz für die Bildfreudigkeit — zeigt sich weise Berücksichtigung sowohl der Ausstellungen, als der Auszeichnungen am Homer. Gelegentlich überhomert wohl auch ein Gleichnis den Homer, wie die durch 2 Stanzen ausgeführte Vergleichung des ausgedürsteten Kreuzheeres bei endlichem Regen mit schnatternden, sich auf die Tümpel stürzenden Enten.[1]) In der gleichfalls unumgänglichen Schilderung von Bildern, Bauten, Gärten ‹der Armida im 16. Gesang, in Rücksicht[2]) auf die neue künstliche Gartenkunst› wird fast ängstlich Bedacht auf Handlung, Vorschreiten, psychische und körperliche Bewegung genommen. Hier erkennt man das Studium Dantes ‹der Warnungsbilder im Purgatorio›, dessen Vergleich mit Homer denn auch alsbald die Florentiner Poetiker beschäftigte.[3]) Sogar die silbernen Tore des mächtigen Rundbaus, in dessen Mitte der Zaubergarten liegt, müssen sich erst in ihren Angeln drehen, bevor ihre Reliefbilder ihre Wirkung auf die durchschreitenden Ritter ausüben und sie festhalten. In den Motiven dieser Bilder begegnet die Schlacht von Aktium in der Anordnung des Gauricus,[4]) aber belebt durch das dramatische Motiv des durch Kleopatra in seiner Aktionskraft gelähmten Antonius. Vielleicht von hier aus hat es sich so lebendig des dramatischen Genius der Zeit in England bemächtigt.

In der Anordnung des Ganzen, der abgezirkelten Abmessung und Verteilung der Episoden, dem mit allen Voraussetzungen der Poetik ausgestatteten Anfang und dem fast trocken präzisen Schluß, der an ein «quod erat demonstrandum» gemahnt, in all dem verleugnet sich nicht der Geometriker von Fach, der in Ferrara anfangs sogar eine ‹Sonntags›Professur für Geometrie bekleidete. Was die wuchernde Phantasie dabei eingebüßt haben mag, hat die Zugänglichkeit des Werkes gewonnen. Nach den poetischen Urwäldern Ariosts führt es auf einen Gipfel, von dem alles durchsichtig und überschaulich wird. Es ist, wie wenn man aus einem der dunklen, labyrinthischen Paläste und Stadthäuser des alten Italiens, die die Renaissance mit ihren Bogen und Hallen nur umsponnen hat, unmittelbar in die streng bestimmte Klarräumigkeit Palladioscher Kirchen und Paläste trete, aus dem Innern der Loggia in Vicenza unter ihre Bogen oder in die zentrale Symmetrie der Villa Rotonda. Daß das Epos in der modernen Literatur nicht verklang, als lebendiger Begriff die Fühlung mit der Urpoesie erhielt, ist wesentlich ein Verdienst der Theorie, des verrufenen Aristotelismus. Klopstock hätte hier ‹wie Milton› lernen sollen, statt in Anti-Gottschedscher Überlegenheit auf eigene Faust voraussetzungslos zu experimentieren.

Verlust der lebendigen Antike ‹Castelvetro›. Dennoch ist das Beste, was das Altertum der Menschheit bringen konnte, auf diesem Wege verloren gegangen. Es kann hierfür kaum ein deutlicher sprechender Zeuge angeführt werden, als der auf den Stelzen einer diktatorischen Textkritik einherschreitende Entscheider der Aristotelischen Fragen nach seinem «durch

die Autorität des Aristoteles nicht geblendeten Urteil»[1]): Ludovico Castelvetro, der Glossator und Vulgarisator der in kleinste Teile «particelle» zerstückelten Poetica d'Aristotele (« vulgarizzata et sposta» 1570). Der zu seiner Zeit berühmte Kritiker von Modena verdankt nicht gerade der pietätvollen Unterordnung unter seinen griechischen Meister den Vorzug, in der Geschichte der Poetik den Aristoteles sozusagen zu vertreten.[2]) Er ist der leibhaftige Schulmeister Holofernes beim Shakespeare, ein trockner und weitschweifiger Pedant und Opponent, von einer selbst in literarischen Kreisen auffallenden Eitelkeit. Sein Jammergeschrei um das Manuskript seiner Poetik während eines Brandes seines Hauses in Lyon bezeichnet ihn ebenso, wie die Verse Pasquinos über die Lebensgefahr, nicht seiner Meinung zu sein.[3]) Dieser Ruf hat ihn wohl eher aus seinem Vaterlande getrieben, als vorgeblicher Ketzerverdacht seiner religiös ganz indifferenten Person.[3]) Es ist bezeichnend, daß er gerade nach Wien ging, an den Hof Maximilians II., dem er seine Poetik widmete. Seine Methode, auch gegen seinen Aristoteles stets recht zu behalten, ist folgende: Er macht alle relativen Urteile des als vergleichender Beobachter antiker Dichtung auftretenden Philosophen zu den absoluten des tyrannischen Gesetzgebers des modernen Theaters, zu welchem Aristoteles hauptsächlich durch Castelvetro gemacht worden ist, und er bekämpft sie dann apodiktisch. So sagt Aristoteles im Schlußkapitel zur Erhärtung seiner Meinung von der formalen Überlegenheit des Dramas über das Epos: Dieses habe auch weniger Einheit, da es leicht mehrere Fabeln verbindet, wie an den (von ihm genugsam auch nach ihrem Aufbau gerühmten) Homerischen Epen erhelle, die doch in der Komposition so gut als irgendmöglich seien.[5]) Daraus unterschiebt Castelvetro dem Aristoteles die «Regel», das Epos habe im Gegensatz zum Drama keine Einheit (che la favola epopoeica non sia una)[6]) und erhebt dagegen seitenlange Anklagen. An Castelvetro knüpften die Verhandlungen der Väter der Pariser Akademie (Balzac, Chapelain, Scudéry) über seine subtilité und seinen (an Tasso anknüpfenden) «Aristotelischen» Zweck der Poesie als Volksbelustigung «glorioso titolo della poesia»: per dilettare e per ricreare gli animi della rozza multitudine e del commune populo.[7]) Das läßt ihn heute als Vorläufer der Darwinschen Sexualpoetiker erscheinen,[8]) wie auf der anderen Seite die Konsequenz seiner Bühnentechnik ihn den Orakeln des Pariser Theaters (Francisque Sarcey)[9]) noch immer zum Orakel macht. Castelvetro scheint die «Einheit des Ortes» im Drama wesentlich ausgeheckt zu haben. «La mutatione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata e un luogo.»[10]) Die der Handlung ist nebensächlich. In unserem Zusammenhange gebührt dem Castelvetro der zweifelhafte historische Ruhm, den Poetiker Aristoteles in den Mund der Leute und damit zu Unsinn und Mißverstand gebracht zu haben. Schon seine Zeitgenossen (Riccoboni 1586) machten ihn verantwortlich für die einreißende literarische Konfusion.[11])

Der antiperipatetische Gegenschlag (Patrizzi). Den entgegen-

gesetzt unbefriedigenden Eindruck macht trotz seiner antiquarischen Gelehrsamkeit und philosophischen «Subtilität» auf unserem Gebiete der vielfach literarisch tätige und kampflustige Istrier Francesco Patrizzi.[1]) Er knüpft ‹1586› an Castelvetro an, ohne ihn anders zu nennen als einen modernen Aristoteliker ‹«uno di moderni spositori della poetica d'Aristotile»›, der «gewagt habe», trotz des ausdrücklichen *ἐνθουσιαστικός* ihres 17. Kapitels den Enthusiasmus, den antiken furor poeticus «zu verleugnen«.[2]) Auf diesen aber, Gegenstand seines ersten Buches, gründet Patrizzi seine Platonisch-poetische Theorie. Sie ist bedeutsam für das neu heraufziehende Zeitalter des zum blutigen Selbstopfer bereiten religiösen Enthusiasmus. Sie hat in Italien, in Deutschland, England ‹Milton› und in der internationalen pädagogischen Macht der Jesuitenpoetik tiefe Spuren hinterlassen.[3]) Der heftige antiperipatetische Gegenschlag gegen die erneute Inthronisation des Aristoteles in der Gegenreformation, der damals in Giordano Bruno den Averrhoistischen Panpsychismus der Renaissance zu dionysischen Demonstrationen — gleichfalls in «eroici furori» — aufstachelte, hat hier einen der alten, intransigenten Platoniker wiedererweckt. Er läßt seinen Groll über das Scheitern der Platonischen Religion und poetischen Urweisheit des Altertums an dem über Nacht weltbeherrschend gewordenen, «einseitigen» und «unwahren» Buche «von der Nachahmung» aus, d. i. an der Poetik des Aristoteles. Nur diese Stellungnahme bestimmt ihn im Streite gegen den ihm sonst viel gemäßeren Tasso für den Aristotelisch angegriffenen Ariost einzutreten.[4]) Kaum je wohl hat das antike Kunsttheorem der Nachahmung eine gleich entschiedene antik gedachte Abweisung dialektisch ‹la deca disputata› und historisch ‹la deca historiale› in 20 Büchern erfahren. Die Nachahmung ist den Menschen nicht natürlich, wie Aristoteles behauptet. Von ihren sechs Bedeutungen[5]) mache weder die in Worten, noch in der Augenscheinlichkeit ‹*ἐνάργεια*=Illusion›, noch im Mythos, den Plato ausdrücklich von der Poesie scheide, noch auf der Szene, noch im Epos, noch in der Instrumentalmusik ‹citaristica› die Poesie aus.

Ein besonderes Buch ‹IX› bemüht sich hierbei, die damals neue Inanspruchnahme der antiken Musik ausschließlich fürs Theater zurückzuweisen. Es setzt zum ersten Male die Mehrdeutigkeit des Wortes Melos auseinander[6]) und entwickelt mehr als ein Jahrhundert vor seiner akademischen «Entdeckung» durch Dubos die Eigentümlichkeiten des antiken Sprechgesangs.[7]) Unter den 24 Anwendungen, die das Altertum von der Poesie zu machen pflegte, nimmt die des Theaters nur eine, und eine verschwindende Stelle ein. Die Poesie ist den Menschen ‹nach Plato in den Gesetzen›[8]) zur Heilung und zum Troste als Festgabe bestimmt. Die Mimik bedeute nur eine zeitweilige Begleiterin der Poesie, bezeichne aber weder ihren begeisterten Ursprung, noch ihre heutige Form.[9]) Jener fällt, wie Strabo ausdrücklich gegen Eratosthenes als die Meinung der verständigsten Aussprüche über Poetik erweist, zusammen mit der Philosophie.[10]) Diese hat in allen zu unseren Zeiten gebräuchlichen

Arten der Poesie die Nachahmung nicht bloß außer Übung gebracht, sondern vollständig vernichtet ‹è non solo disusata ma del tutto estinta!›[1]) Die Geschichte müsse gerade nach des Aristoteles Theorie «des Wahrscheinlichen und Notwendigen» Gegenstand der Poesie werden können, da sie ja ihre Zusammenfassung, das Wahre, biete.[2])

Wie auf natürlichen Wegen, abseits und unbeirrt von den Zeitrichtungen, Lehre und Muster der Antike Blüten der Nationalliteratur hervortreiben konnte, die die Treibhauspalme Tassos unter sich lassen, das vermögen an den äußersten Grenzen des Einflusses der Renaissance damals Camoens und Shakespeare zu belegen.

Die antike epische Theorie des Camoens. Nicht jedermann unterschreibt heute das überschwengliche Lob, das Fr. Schlegel den «Lusiaden» erteilt. Er stellt sie an eigentümlich poetischer Kraft vor Ariost.[3]) Alexander v. Humboldt im Kosmos macht es sich zu eigen, um darin die klassische Versinnlichung der Südsee-Eindrücke in der europäischen Dichtung anzuerkennen.[4]) Aber daß Camoens, der heroische Märtyrer antiken Geistes in der modernen Welt, das antike Muster[5]) reiner in seine undankbare Nation getragen hat als Ariost, der kluge Finanzminister der Herzöge von Ferrara, freier und naiver als Torquato Tasso ihr Staatsmelancholiker im Ospedale von S. Anna, das wird jeder bestätigen müssen, der die kräftige antike Luft und «staubfreie» Meeresfrische dieser kriegerischen Kolonisationsodyssee jemals in sich eingesogen hat. Wirkungsvoll und treffend hat hier ein gesunder Blick für den Kern in den literarischen Debatten über den Aristoteles schon den antiken Titel des Vorgangs gewählt. Die Poetik will kein Epos über ein Heldenleben. Also gibt ihm nicht «Vasco de Gama» den Titel, sondern seine für das kleine Heldenvolk «an Europens Scheitel» entscheidende Tat, das damals, statt die alte Welt ruinieren zu helfen, seine Ehre in eine neue hinausträgt: die Söhne des troischen Lusus und der Stadt, die Odysseus auf seiner Fahrt nach den Säulen des Herkules gegründet: os Lusiadas.[6]) Camoens darf mit Recht die Dichter der Romane, der Rodomonte, Roger und Roland, mit ihren obligaten «grausen Hieben und überstarken Stößen» «Zeitvergeuder und Lügner» nennen.[7]) Denn seine wahren Taten haben eine solche Größe ‹μέγεθος›, daß sie die fabelhaft erträumten der «fremden Musen» beschämen.[8]) Kaum irgendwo hat die Antike ihre Assimilationskraft an heterogene Nationalsäfte so erwiesen als an der frischen Selbständigkeit, mir der dieser Soldat die «Töchter des Tajo» zu seinen Musen macht. Sie sollen nach Phöbus' Urteil Hippokrenens Fluten nicht mehr beneiden![9]) Man beobachte die schalkhafte Grandiosität, die den Götterstreit über das Geschick der epischen Helden — selbst dem Matrosen verständlich — zwischen Bacchus und Venus ausfechten läßt.[10]) Wie greifbar ist dieser Bacchus als brahmanischer Scheinchrist in Indien, der die Ankömmlinge sicher machen will![11]) Das hätte sogar einem Rabelais eingeleuchtet, der ja auch den Mythus vom Zuge des Bacchus nach

Indien in seiner Weise ausbeutete. Wie lebendig wirkt der «Euhemerismus», daß der «Lohn der Heldentat» in einer Venusinsel vorstellig gemacht wird, auf der sich Thetis mit ihren Nymphen den neuen Meerbeherrschern und ihrem Feldherrn vermählt![1]) Das Homerische Gleichnis vom Jagdhund, der auf Wasservögel dressiert ist, bei dem die badende Nymphe verfolgenden Portugiesen,[2]) fordert durch seine Keckheit die peinlich wählerischen Virgilianer heraus und wirkt, als habe es Tasso zu seinem Entenvergleich angeregt. In der nächtig rauschenden Erzählung des personifizierten stürmischen Caps[3]) von seiner Verwandlung aus einem Thetis brünstig verfolgenden Riesen Adamastor[4]) haben Polyphem und Galathea ihre klassische Auferstehung bei den Neueren erlebt, zugleich mit der poetischen Erneuerung jener großen Bilderfibel, der Ovidischen Metamorphosen. Überhaupt beachte man die poetische Methode des Camoens, durch lebendigen Bericht der Hauptbeteiligten Wunderbares, längere Episoden und Bilderbeschreibungen einzuflechten: Vascos Vorgeschichte seines Unternehmens, berichtet an den König von Melinda[5]) ‹Portugals Ehrenspiegel mit Inez de Castro als dunkle Folie›, bringt am Schlusse auch die Metamorphose des Caps. Vascos Bruder gibt die Erklärung der Flaggenbilder einem indischen Großen.[6]) Die einzige Episode im Geschmack der Ritterepen, die «Zwölf ‹portugiesischen Ritter verleumdeter Damen› in Engelland», werden auf diese Weise zur Ausfüllung einer bangen Stille vor dem Seesturm dem kühnen Velloso in den Mund gelegt.[7]) Camoens hat diese Methode nicht bloß dem Odysseus und Aeneas abgesehen. Er übt sie mit Bewußtsein nach dem Rate, den Aristoteles dem Epiker erteilt, möglichst wenig selbst zu erzählen, sondern hinter dem Werke zurückzutreten. Führt Camoens doch auch orthodox Horazisch in medias res. Die Portugiesen sind bereits im Indischen Meere, da ihr kühnes Unternehmen die Eifersucht und die Gegenmaßregeln der feindlichen Mächte herausfordert. Alsdann erst erfolgt der Bericht des Führers von der Vorgeschichte.

Shakespeare und Aristoteles. Nun Shakespeare, das «unentwegte» Paderoß der «todesmutigen» Streiter gegen das heute so besonders gefährliche, kalte, starre Medusenantlitz der Antike![8]) Denn mehr als ein Träger ihrer höchst unshakespearischen Modevelleitäten ist Shakespeare ihnen selten gewesen. Könnten sie diesen Renaissancedichter, in dessen Seele «die honigsüße Zunge des Ovid fortlebte», als Theoretiker, so würde sich ihnen das größte «Shakespeareгeheimnis» aufklären, wie «das von den Fesseln der Antike freie Originalgenie» zu der unpersönlichen Einheitlichkeit seiner dramatisch so schwer zu greifenden novellistischen, historischen und biographischen Handlungen gelangen konnte. Ob sie ohne Eingehen auf die damalige Aristotelesdiskussion denkbar wären, von deren Wirkung auf den Dramatiker die Prologe zu Heinrich V. und zum Wintermärchen ein lebendiges Zeugnis ablegen?[9]) Die Rücksicht auf die Forderungen und die Aufgaben seiner Volksbühne, die Shakespeare hier die Phantasie seiner gebildeten Zuschauer zu

nehmen bittet, übten auch die damaligen gelehrten Dramatiker von Cambridge und Grays Jun; in Deutschland die von Straßburg, Tübingen u. a., obwohl Aristotelische Kritiker, wie Bebel, Willich, Schosser,[1]) genau so darüber schimpften, wie in England die Whetston, Lord Sidney und Ben Jonson. Shakespeare kannte die Universitätsaufführungen wohl. Läßt er doch Hamlet den Wortführer seiner Dramaturgie,[2]) den Polonius auf seine Mitwirkung bei ihnen — als Julius Cäsar! — anzapfen.[3]) Die Ausdrücke scene individable, d. i. ganz gewiß nichts anderes als Einheit des Ortes, und poem unlimited ⟨= unreguliertes Dichtwerk⟩ im Munde gerade des Polonius[4]) zeigen an, daß Shakespeare die Schlagworte der gelehrten Dramaturgie vorführen will. Ebenso ihre antikisierende Einteilung in Tragödie, Komödie, Pastorale ⟨satyrisches Drama⟩, die sogar in die Lehrbücher der Architektur ⟨durch Serlio⟩[5]) für die Theaterdekoration Eingang fand, und in die spezifisch neue historische Gattung seiner italienischen Novellisten und Theoretiker im Aristotelesstreit, Cinthio und Pigna.[6]) Er persifliert ihre möglichen Mischungen im Munde des pedantischen Höflings. Und dies ist vielleicht der Grund, daß der Name des Poetikers Aristoteles — aus Rücksicht auf seine Autorität für die Gebildeten im Publikum — hier fehlt. Denn den des scholastischen Philosophen nennt Shakespeare unbedenklich bei komischem und ernstem Anlaß.[7])

Shakespeares Beziehungen zum akademischen Theater. Jene dramaturgischen Prologe zu Heinrich V. bedeuten mit ihrer Rechtfertigung vor der äußerlich strengen dramaturgischen Kritik der Zeit immerhin einen Markstein im Schaffen des Dichters. Von der zerflossenen Anlage der drei Teile Heinrichs VI. ist er damals unmittelbar zu der straffen Handlung ihres Schlußstückes, Richard III., fortgeschritten. Sein Augenmerk richtet sich auf die innerliche Ordnung — man beachte den eigentümlichen Ausdruck «wohlverdaut in den Szenen» ⟨well digested in the scenes!⟩ Er könnte auf die organische Einheit des Aristoteles zielen und die animalische der Vitruvianer. Diese organische Dramaturgie, die soviel Selbstverleugnung als Können ⟨as much modesty as cunning⟩ erfordert, läßt er dabei Hamlet vertreten: vor denen, deren Urteil in diesen Dingen das seine weit übertönt ⟨whose judgments in such matters cried in the top of mine⟩. Doch derlei Stücke «gefallen der Menge nicht». Solch antik theoretische Bedeutung hat der vielzitierte «Kaviar fürs Volk» ⟨caviare to the general⟩.[8]) Stammt die Erzählung vom rauhen ⟨«rugged»⟩ Pyrrhus ⟨Aeneas vor Dido in den Mund gelegt⟩ aus einem solchen durchgefallenen oder nicht zur Aufführung angenommenen regulären Stücke Shakespeares? Eine lateinische Dido wurde 1564 in Cambridge vor der Königin aufgeführt[9]) und kann es angeregt haben. Jedenfalls war es im düster-grellen Blutgeschmack Senecas, wie auch der in der Folioausgabe seiner Dramen erhaltene Titus Andronikus. Schon im Mittelalter hat ein schwerblütiger Landsmann Shakespeares Seneca in Europa «creiert»,[10]) wie zu seiner Zeit das Senecasche lateinische Musterstück Buchanans,

der Jephtah.[1]) Auf Jephthah ‹«judge of Israel»› kommt Hamlet daher auch alsbald zu sprechen, sobald Polonius den Seneca berührt. Die Königin selber übersetzte Seneca in schwerer Stunde, sich zum tragischen Muster.[2]) Er ist für den gelehrten Polonius das Urbild der Würde ‹«gravitas»› auf der Bühne ‹Seneca cannot be to heavy›, wie Plautus das der leichtgeschürzten Muse «Musa levis» ‹nor Plautus too light›.[3]) Klingt in dieser Gegenüberstellung nicht vielleicht selbst eine Plautusstelle an?[4]) Der Komiker Shakespeare ist ‹in der comedy of errors› ebenso von Plautus ausgegangen ‹von den durch Trissino zum Muster der regulären Komödie gemachten Menaechmen›, wie der Tragiker von Seneca.

Shakespeares Beziehungen zu den Akademikern. Die vielzitierte und erörterte Rede Hamlets über die Aufgabe der Bühne als «Spiegel der Natur» und die eigentliche Form und Wiedergabe des Zeitalters umschreibt einen antiken Gemeinplatz, den Donat dem Cicero in den Mund legt.[5]) Cicero ‹pro Roscio Com.› klingt bei Hamlet auch in der Schrauberei des Polonius an: When Roscius ‹was› an actor in Rome . .[6]) Die Donat-Stelle braucht nicht gerade, aber sie kann Shakespeare zugeflossen sein von einem seiner Geschichtenerzähler in gewähltem Italienisch ‹«in choice Italian»›,[7]) nämlich Grazzini ‹«il Lasca»›, dem Aristotelisch theoretisierenden Gründer der «Crusca». Dieser bringt sie in einem seiner dramatischen Prologe vor.[8]) Doch auch Cervantes zitiert sie im Don Quixote.[9]) Von der italienischen Aristotelesdiskussion kann Shakespeare auch zum Gebrauch seiner eigentümlich symbolischen Parallelhandlungen ermuntert worden sein. Castelvetro nimmt sie theoretisch in Schutz und empfiehlt sie der Praxis.[10]) Hamlets stark symbolischer Freund Horazio bringt den Namen des römischen Dichters zu Ehren, mit dem sein befreundeter Kollege Ben Jonson als Poetiker damals einen ausschließlichen Kultus trieb.

‹Ende des ersten Teiles.›

Anmerkungen.

1. 1) Theog. 27 f. 2) Ol. 1, 49 ff. Nem. 7, 31 ff. ⟨Christ⟩: *ἐπεὶ ψεύδεσί Fοι ποτα-νᾷ τε μαχανᾷ — σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία δὲ κλέπ — τει παράγοισα μύ-θοις· τυφλὸν δ' ἔχει — ἦτορ ὅμιλος ἀν-δρῶν ὁ πλεῖστος. κ. τ. λ.* ⟨über die blinde Leidenschaft des Ajax, die ihm die Wahrheit verbirgt und zum Untergang führt⟩. 3) II c. 41. 4) Imagines, *προοίμιον* ⟨*ἢ λαλιά* «Helladia»⟩ p. 379 ⟨762⟩ Opera ed. C. L. Kayser II 274. 5) Phaedr. p. 248: *ἐν τῇ πρώτῃ . . εἰς γονὴν ἀνδρὸς . . φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ . . ἕκτῃ ποιητικὸς ἢ τῶν περὶ μίμησιν . . κτλ.* 6) Poet. c. 1 ⟨spec. 1447 a. 16⟩ sq. c. 4 ⟨1448 b. 5 sq⟩.

2. 1) Plut. quaest. conv. V 2. de audiendis poetis 3. Über die von Plutarch angegebene Technik ⟨Mischung des Erzes mit Silber⟩ dieser Illusionswirkung und deren theoretische Bedeutung i. d. Gesch. d. ant. Kunst s. Brunn I 397. 2) quaest. conv. V 2. de audiendis poetis 4. Das Kunststück ging selbst in die Fabel ⟨Phaedrus V. 5⟩ mit der Spitze ⟨v. 39⟩ gegen die naturalistische Kritik über: Ein Bauer will den künstlichen Ferkelnachahmer durch ein verstecktes wirkliches Ferkel abführen. Das Publikum aber bleibt dabei, daß jenes natürlicher quieke. Es will den gemeinen Stümper hinauswerfen, bis er seinen Wirklichkeitsausweis unter dem Mantel hervorzieht. Hierauf bezieht sich auch Plutarchs Sprichwort: *εὖ μὲν, ἀλλ' οὐδὲν πρὸς τὴν Παρμένοντος ὖν*, oder *τί οὖν αὕτη πρὸς τὴν Παρμένοντος* ⟨Appendix proverbiorum II 87 in Leutsch und Schneidewin Paroemiogr. graec. I⟩ und nicht auf einen vorgeblichen Maler Parmeno ⟨den Architekten?⟩, der nicht existiert. 3) Rep. lib. X. 4) de aud. poet. c. 2. 5) de gloria Atheniensium 8. 6) Imagines, *προοίμιον* 4 ⟨391 K. 4 sq.⟩ ed. Schenkl u. Reisch p. 4. 7) Descriptiones 10 ⟨433, 22—25 K.⟩ l. c. p. 64.

3. 1) Protreptikus ⟨cohortatio ad gentes⟩ c. 4. 2) ib. *ἐπαινέσθω μὲν ἡ τέχνη, μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον, ὡς ἀλήθεια* ⟨Migne P. Gr. 8, 156 C. [I 17]⟩. 3) Conf. III 6. 4) Bereits hervorgehoben durch Gregor von Nazianz, or. funebr. in Basil. magn. c. 11. 5) *πρὸς τοὺς νέους ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων* ⟨Sermo de legendis libris gentilium, Migne P. Gr. 31, 563—90⟩ «an kynisch-stoische Vorbilder angelehnt», G. Büttner, Basil. d. Gr. Mahnworte usw., Münch. Diss. 1908; C. Weymann, Hist. Ib. 30 ⟨1909⟩, 287—96. Über ihre Bedeutung für die Renaiss. s. Voigt II, 165, für die deutsche: Borinski, Poet. d. Ren. in Dtschl. 22 u. A. 6) a. a. O. c. 2.

4. 1) de civ. dei IV c. 26 ff. VI c. 5 ff. 1) de civ. dei IV 27. 3) de civ. dei II 11. 4) Liv. II c. 36. cf. Valerius Max. I c. 7 u. Cicero, de divin. c. 26. Wissowa, Religion und Kultus der Römer Hdkl. V 4², 454 u. Anm. 4. 5) de civ. dei IV 26. 6) Seine Fehde mit d'Alembert vgl. Borinski, Das Theater usw. ⟨Aus Nat. u. Geistesw. Nr. 11⟩ s. 122. 7) Von Ed. Wölfflin ⟨Arch. f. lat. Gr. u. Lex. VII 1—22⟩ ihm wieder zugesprochen, nach Weymann ⟨Hist. Jb. XIII 737—48⟩ und Demmler ⟨Theol. Quartalsschr. LXXVI 223—71⟩ dem Novatian gehörig. 8) Tertull. de spect. c. 23. 9) V. Mos. 22, 5.

5. 1) de spect. c. 10. ib. c. 19. 2) de civ. dei I 32. II 8. 3) ib. II 6. 4) Satir. 3, 66—71. 5) de civ. dei II 9. 6) ib. II 11. 7) ib. II 8. 8) «τραγῳδήματα μέλεσι τεθρυμμένοις ἐνδεδυμένα» Ep. ad Chilonem ⟨Nr. XLII 4. Migne Patr. Gr. 32 [IV] 129⟩ im Cod. Maz. als ὁμιλία bezeichnet. Zusatz des C. Reg. Τινὲς τὸν λόγον τοῦτον τοῦ ἁγίου Νείλου εἶναι λέγουσι! doch auch de legendis libris gent. c. 7. l. c. 31 ⟨III 584 A.⟩ ὥς τε τῆς νῦν δὴ κρατούσης ταύτης ⟨μελῳδίας⟩ ἧττον ὑμῖν μεθεκτέον ἢ οὐτινοσοῦν τῶν αἰσχίστων. 9) quaest. symp. V 1. deaud. poet. 3. 10) Tertullian, de spectaculis c. 26. 11) ib. c. 19. cf. Apol. 15. Ad nat. 1, 10 über die wirkliche Entmannung des Atys und Verbrennung des Hercules Oetaeus auf der Bühne. Über die wirkliche Kreuzigung des Räubers Laureolus auf der Bühne berichtet Martial lib. de spect. epigr. 7, 4 sq. Daß daraus anscheinend ein Zugstück wurde, vgl. Juvenal, Sat. VIII 187 und Sueton, Caligula 57. Als Abschreckung vor den Illusionen des Theaters erwähnt dergleichen besonders Gräßliches als typisch Plutarch, de ser. num. vindict. 9.

6. 1) ad Chilonem l. c. 2) de mercede conductis 41 ⟨Reitz I p. 701⟩. 3) Fr. da Buti im Dantekommentar zu Inf. 20, 113. 4) Var. IV 51. 5) Dante, epist. ad Canemgrandem 10. 6) ad Chil. c. 5. 7) an einen Architecten ⟨de spectaculis⟩. Var. VII 10. 8) tamen moderatrix providit antiquitas l. c. 9) nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra. de consensu evangelistarum I c. 33. 10) Ammianus Marcellinus, rer. gest. XIV c. 6.

7. 1) philos. consol. I 1, 25 sq. ⟨p. 5 Peiper⟩. 2) II 13. 3) s. unten. 4) legatio pro Christianis c. 29. 5) oratio ad Graecos c. 33. 6) de errore profanarum religionum c. 11 sq. 7) F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I² 173. Hier wird nur die Nacktheit des Crucifixus dafür geltend gemacht, die noch i. J. 593 offiziell Anstoß erregte; worüber später. 8) vgl. Kraus a. a. O. I 148 f.

8. 1) oratio XII ⟨de dei cognitione⟩ p. 399 sq. R. ⟨p. 209 M.⟩. Phidias' Werk sei νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθες ἁπάντων cf. Od. 4, 221. 2) c. 37 ⟨l. c. II 684 sq.⟩. Homer als Zeuge der Götter c. 39 ⟨II 686⟩. 3) c. 38 ⟨II 685⟩. 4) Epigr. X 4, v. 1, 8. 5) VIII 3, 15 s. praelegat ut tumidus rauca te voce magister Oderit et grandis virgo bonusque puer! 6) VIII 3, 20 s. 7) IV 49, 9 s. vgl. Lessing, Zerstreute Anmerkg. üb. d. Epigr. III 1 s. fin.

9. 1) X 2, 11 s. At chartis nec fata nocent et saecula prosunt — Solaque non norunt haec monumenta mori; s. auch VII 84, sein Buch und sein Bild! 2) X 32, 5 ⟨I 9, 2⟩. 3) Der erstangeführte Vers findet sich z. B. auf Ghirlandajos Bilde der Giovanna Tornabuoni, wo ihn F. X. Kraus ⟨II 2, 503⟩ hervorhebt, ohne seine klassische Herkunft zu kennen; vgl. auch Martial VI 13, 3. 4) contra Symmachum II 45 sq. MPL. 60, 183 ⟨II 767⟩. 5) Ep. LXX 2. 6) Ep. XXV 30. Die antiken Zitate bei Hieronymus stellt zusammen Gaston Boissier la fin du paganisme ⟨Paris 1891⟩ I 384 s. ⟨von Dichtern: Homer, Hesiod, Simonides, Stesichorus, Sophokles⟩; ebda. seine Anwendung von Virgilversen auf seine Erlebnisse. 7) coh. ad gentes c. 8. 8) vgl. unten S. 117 f. Stilgeschichtliche Begründung der alten These jetzt bei Ed. Norden, Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte der religiösen Rede, Lpz.-Berl. 1913.

10. 1) cohort. ad gentes c. 7. 2) civ. dei V c. 8 stoisch mit Berufung auf Verse des Seneca ⟨Epist. lib. 18, 4, 11 u. Od. 18, 135 s⟩. 3) ad Magn. c. 2. 4) s. unten S. 117. 5) autores u. artes im Mittelalter s. Ed. Norden, Die antike Kunstprosa ⟨1909⟩ p. 725 f. 6) «opus de origine quarundam rerum ex veteris lectionis recordatione collectum». Praefatio. 7) daz vant ein ritter, hiez alco — vor troye . . Renner v. 11402 f. ⟨Ausg. d. hist. Vereins Bamberg 1833, S. 133⟩. Hugo v. Trimberg meint mit seinem «wurfzabel» übrigens, trotz seines Bezuges auf Troja, ein anderes, als das Schach, das im Mittelalter auf Abbildungen öfters begegnende Puffspiel, das meist auf der Rückseite des Schachbrettes vorgebildet war. Die Notizen des Renner von antiker Bildung ⟨von hoher tichter lobe

1294 ff.: Nauma Pompilius, Necena und Virgilius usw.) zeigen, daß er Dichter mit Staatsmännern identifiziert. 8) Inf. 28, 12: come Livio scrive, che non erra. 9) Inf. I 79 s. 10) Inf. IV 131. 11) Vorbildlich: Benoît de Sainte-Maure v. 45—70 (über Homer) gegen 71—124 (Dares u. Dictys). A. Jolys Ausg. des Roman de Troie ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge (Mém. de la soc. des antiquaires de Normandie, 27. vol., Par. 1871).

11. 1) Über die Anklänge an Sallust F. Meister in s. Ausg.; Dunger, Dictys-Septimius, Prog. Dresden 1878; Wagner, Ib. f. Phil. LXXI. Die Frage des griech. Originals (bezw. einer dem Mittelalter vorliegenden ausführlicheren Fassung, Dederich Dares VI sq.; Cholevius, Gesch. d. dtsch. Poesie n. ihren antiken Elementen I 109 und Körting, Dictys und Dares, Halle 1874, dagegen Wagner, Philologus XXXVIII 92 ff.; vgl. Gaston Paris, Romania III 129 ff. die Diss. von Jaeckel, Breslau 1875; Clem. Fischer, Paderborn 1883: der altfrz. Roman de Troie als Vorbild für die mhd. Trojadichtung und Wilh. Greif, Marb. 1885: die mittelalterl. Bearbeitung der Trojanersage; gegen Körting) ist jetzt entschieden durch einen Tebtunis Papyrus mit einem rect. des griech. Dictys aus saec. III.: am bequemsten orientiert Ihne, Hennes 44 (1909) 1 ff. (Immisch). 2) Über das Verhältnis des Briefes und des Prologes bei Dictys s. L. Havet, Revue de Phil. 1874. III 81. 3) v. 43—46 bei Leyser (hist. Poet. et Poem. medii aevi, Halae 1721) p. 827 sq. Sein Text gibt an dieser Stelle keinen Anstoß. Eine Ausgabe nach den Münchener Handschriften mit ihren Scholien hat W. Meyer (Gesamm. Abhdlg. I 80) gewünscht. Die Löwener Ausg. 1534 war auch mir nicht zugänglich. 4) A. P. v. 73 sq. 5) Inf. IV 86 s. 6) vgl. Manitius im Philologus 50 (N. F. 4) s. 368 u. A. 7) Als Zeugnis für die Reinheit Didos u. Aeneas in der Renaiss. gleich von Petrarca ausgenutzt in Epist. sen. IV 5. Op. omn. Bas. 1554 II fol. 871 sq. Fracassetti volg. I 240.

12. 1) Fr. Novati im Giornal e storico della lett. it. 6, 194 s. Rajna, le origini delle famiglie Padovane Romania IV 178. Über den «Panegyristen v. Padua» i. d. Renss. Mich. Savonarola s. Burckhardt, Cult. d. R. I[6] 161: «Ruhm in der Topographie». 2) vgl. Borinski, Poet. d. Renss. i. Dtschl. s. 69 nach Johannes Parisinus (um 1322), der das Jahr der Gründung von Paris 830 v. Chr. setzt. Neuere französische Verteidiger des historischen Kerns der Trojanersage (phrygische Einwanderung über Thracien und die Donau): Braun, Les Troyens sur les bords du Rhin (1836) und Moet de la Forte-Maison, Les Francs, leur origine et leur histoire (Paris 1868). Leroux de Lincy (Analyse de Roman de Brut. p. 28) sieht in Brutus, als Urkönig von Großbritannien, den Zeugen der Verbreitung der klassischen Literatur in England im 11. Jahrhundert. Über die Verbreiter dieser Traditionen (Fredegar, Gregor von Tours, Galfr. v. Monmouth) und ihre Derivationen kompendiarisch: Joly l. c. p. 599—636. 3) I 1 v. 59 f. 65. 86—92. Die reiche Literatur über die antike Abstammung der Franken seit Wilh. Grimms Abhdlg. (kl. Schr. I 204—11) über ihre Trojasage verzeichnet die Marburger (1885) Diss. v. W. Greif, die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage s. 2. Erstes Auftreten der Trojanersage der Franken durch Erwähnung von dem Troja ähnlichen Namen «Trogia» s. Manitius, Gesch. d. lat. Lit. d. Mittelalters (H. d. kl. A. IX 2) I 225. 4) Hrsg. v. M. Haupt i. d. Festgaben für Gust. Homeyer (Berl. 1871) v. 9 ff.: «Kriechen heizzet das lant — dâ man den list alrêste vant — der ze ritterschefte gehoeret». Er gibt dann eine der Geschichte der Bildung ganz entsprechende Übersicht, wie sie an die «stolzen Rômaere» (v. 108 ff.) und von ihnen «ze Kerlingen» (v. 236) d. i. an die Karolinger gelangte. 5) Cursalion ûz Ungerlant (v. 23910), von Riuzen künig Manbrî (23915), Achel von Tenemarken (23917) vor allen: Amantrîs der werden Kerlingaere voget (23948 f. A. Keller). 6) Hie bî er erkande — daz sie waren von kriechlande v. 335 f. (Frommann): vgl. jetzt darüber Edw. Schroeder, Z. f. d. Alt. Bd. 52 (1910) S. 360 f. 7) v. 13235—13831. 8) Lydgate, Caxton. Die Deutung dieses als Co-

medy, History und Tragedy bezeichneten Stückes schwebt zwischen «Dürerscher Romantisierung» ⟨Coleridge, Literary remains II, 183⟩ und «schwankhafter Parodie der Krone aller Heldensagen» ⟨Gervinus, Skakespeare II⁴, 267⟩. Der wunderliche Ankündiger der «News» für den «Eternal Reader» ⟨a never writer to an ever reader»⟩ vor der ersten Quarto von 1609 hat sicher weder das eine noch das andere im Auge gehabt. Sonst würde er es nicht für das Spezimen der «Lebenskommentare» des Dichters ausrufen, neben Terenz und Plautus stellen und sein «begnadetes Salz» unmittelbar «aus dem Meere» hervorgehen lassen, welches «Venus hervorbrachte»! Die späte Erkenntnis seines Wertes, die er dem Dichter prophezeit, scheint bei diesem antiken Stücke Shakespeares immer noch nicht angebrochen. 9) Dares, c. 3. 4. 10) = Teucri! 11) s. Dunger, Die Sage vom Trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen ⟨Dresden 1869, Progr.⟩, S. 5 u. a. 12) *κατὰ τὸν σὸν Ὅμηρον*; Ep. 348 ⟨al. 155⟩; Migne, P. Gr. IV 459 ⟨32, 1093 A.⟩. 13) Or. ⟨43⟩ in laudem Basilii magni c. 24 sub finem. 14) Nach Catull u. Maro! Walahfrid Strabo ad Gotabertum Italicum v. 3. . . . laetior aut Hellas magnum fundebat Homerum ⟨Poet. Lat. Aevi Carolini⟩ ed. Duemmler II, 387. An erster Stelle ⟨anscheinend nur chronologisch!⟩ vor Virgil, Philo u. a., ib. 48, 49, dagegen an sechster nach Lucan II, 5. 15) Manitius, Gesch. d. lat. Lit. d. Mittelalters ⟨HklA. IX, 2⟩, I, 249 16) a. a. O. 544. 549. Vgl. auch die Anrede des Magister Grimaldus durch Walahfrid Strabo . . . «Non te praetereo, specubusne latebis, Homere?» ⟨de imagine Tetrici v. 228⟩ II, 377 bei Duemmler, der die gleiche Anrede an den Gleichen bei Ermenrich nachweist. 17) «Homerus Pseudonym für ostfränkische Dichter» ⟨Manitius im Register⟩ bezieht sich immer wieder auf den gleichen, eigentlich nicht gültigen Fall! vgl. unten S. 13 A. 5. 18) Nach Servius Virg. Aen. praef. bereits Eugenius Toletanus ⟨praef. v. 13—25⟩ vor seiner Ausgabe des Hexaemeron des Dracontius ⟨cf. Migne, P. L. 60, 608. Mon. Germ. auct. antiquiss. 14, 27⟩. Er motiviert damit sein Recht zur Textänderung ⟨«iste quis est veterum qui carmina mutat?»⟩. Daß Wigbod ⟨ad Carolum v. 47—59 P. L. Ae. C. I, 97⟩ auch hier jene Vorrede nur ausschreibt, merkt bereits Duemmler an; wonach zu vervollständigen Manitius Philol. L. ⟨N. F. IV 369, Erwähnungen H.'s im Mittelalter⟩. 19) Hraban ⟨ad amicum v. 5, PLÆC. II, 172⟩, Manitius a. a. O. S. 370: «Homerus dicax.»·

13. 1) Carmina Sangallensia III v. 6 sq. PLÆC. II, 476. 2) ad Carolum Calvum VI, 2, 44 PLÆC. III, 258. 3) De libris quos legere solebam etc. Theod. carm. LIV, PLÆC. I, 543 sq. «Naso loquax!» v. 18. 4) incipit Prologus l. 15 sq. ⟨Meister⟩. 5) Von dem Rhabanischen Dichter Ermenrich von Ellwangen vgl. Manitius a. a. O. 495 f. 6) Ecl. 6, 64; vgl. v. Winterfeld, Neue Jahrb. f. d. klass. Alt. 5, 346. 7) oratio ad coetum sanctum ⟨Überarbeitung einer lat. vom Kaiser gehaltenen Rede?⟩ bei Eusebius, vita Const. V c. 10. 8) Planche XI bis ⟨der Straßb. Ausg.⟩ «Poetae vel Magi, spiritu immundo instincti», sitzen außerhalb des Kreises der septem artes, in dessen Mitte Sokrates und Plato! «scribunt artem magicam et poetriam, fabulosa commenta»; vgl. auch Planche XXIX bis: «Possédés». 9) Borinski, Poet. d. Renaiss. in Dtschl. S. 223. 10) Handzeichnungen der Albertina, Wien. lutus wohl nach it. il loto! Wickhoffs Deutung ⟨Dürers Studium nach der Antike, Mitt. d. Inst. f. oest. Gesch. I, 417 f. im «heidnisch»-gläubigen Sinne — «LVTV. S ⟨das S nur wegen Raummangels abgesetzt = lutu[m] sacrum, heiliger Brodem» — entspricht nicht grade den götzenfeindlichen Tendenzen des deutschen Reformationszeitalters; zumal W. ⟨gegen Thausing, Dürer S. 85⟩ den «Alchimisten» mit dem Turban, dem ratlosen Gesicht und dem Totenschädel in der Hand zu Apollo zieht. Vgl. Dürers Stelle über «ihren Abgott Abblo» ⟨Apollo⟩, dessen «Moss wir brauchen wollen zu Christo dem Herrn . .» usw. Entwürfe z. allg. Werk über Malerei ⟨Lange-Fuhse, Dürers schr. Nachl., Halle 1893, S. 316, 11⟩.

14. 1) Rep. lib. II. III. 2) Tertullian, de spect. c. 15. 3) Confess. I c. 17. 4) Epist.

XXI ⟨M. P. Gr. IV, 98⟩. 5) Epist. CCCLI. 6) Epist. CCCLIII. 7) Oratio ⟨43. alias 20⟩ funebris in laudem Basilii Magni c. 23. 8) Makarius! Die Verwendung des Ausdrucks «Dämonen» im ausschließlich bösen Sinne konstatiert zuerst Origenes contra Celsum V c. 5.

15. cohortatio ad gentes c. 4: *προσκυνοῦσι δὲ οἱ θεοποιοὶ οὐ θεοὺς καὶ δαιμόνας, κατὰ γε αἴσθησιν τὴν ἐμὴν, γῆν τε καὶ τέχνην, τὰ ἀγάλματα ὅπερ ἐστίν.* M. P. Gr. 8, 144 ⟨I 15⟩. 2) or. XII p. 305 sq. R. ⟨212 M.⟩: *ἀτεχνῶς γὰρ ὥσπερ νήπιοι παῖδες πατρὸς ἢ μητρὸς ἀπεσπασμένοι δεινὸν ἵμερον ἔχοντες καὶ πόθον ὀρέγουσι χεῖρας οὐ παροῦσι πολλάκις ὀνειρώττοντες, οὕτως καὶ θεοὺς ἄνθρωποι ἀγαπῶντες κ. τ. λ.* 3) Bei Eusebius praepar. evang. III c. 7: *. . . καὶ τὸν θεὸν καὶ τοῦ θεοῦ τὰς δυνάμεις διὰ εἰκόνων συμφύλων αἰσθήσει ἐμήνυσαν ἄνδρες τὰ ἀφανῆ φανεροῖς ἀποτυπώσαντες πλάσματα, τοῖς καθάπερ ἐκ βίβλων τῶν ἀγαλμάτων ἀναλέγειν τὰ περὶ θεῶν μεμαθηκόσι γράμματα. κ. τ. λ.* M. P. Gr. 21, 180 ⟨III, 97 sq.⟩. 4) vita Constantini V c. 2. 5) cohort. ad gentes c. 4. l. c. 8, 145 ⟨I, 16⟩, als Anspielung auf die Statue eines Eleers Pantarkes ⟨bei Pausanias VI, 10, 6 p. 476 cf. V, 11, 3 p. 401⟩ «*ὁ ἐρώμενος Φειδίου*». Da Pausanias gleichwohl von der Inschrift gänzlich schweigt und sie sich nach anderen ⟨vgl. Brunn I, 161⟩ auch auf dem Finger der Aphrodite Urania in Elis und der Parthenos zu Athen befunden haben soll, so glauben wir darin eine allgemeine kunsttheoretische Devise sehen zu dürfen ⟨cf. Hesychius II, 394 sq. *πανταρκέα πᾶσι βοηθόν. πανταρκὴς ὁ πᾶσιν ἀνταρκῶν.* Aesch. Pers. 855 *πανταρκὴς . . βασιλεὺς . . Δαρεῖος*⟩, auf die diese berühmten Verkörperungen des Schönen «deuteten». Bei der besonderen Blüte des antiken Modellklatsches lag ihre Mißdeutung nahe. 6) l. c. initio. 7) oratio XXXVIII ⟨in Theophania⟩ c. 6. 8) civ. dei VIII, 23.

16. 1) vita Constant. III c. 58. 2) or. ad. c. s. in Euseb. vita Const. V c. 10. 3) Clemens, cohort. ad gentes c. 4. l. c. I, 15, 17. 4) Ilias 9, 499. 5) Clemens l. c. 6) 96, 5. 7) Ilias 1, 221. 8) civ. dei IX c. 20. 9) Clemens, cohort. c. 3. 10) civ. dei IX c. 11. 11) civ. dei II 14. 12) G. Schäfer ⟨nach Didron⟩, Handbuch der Malerei v. Berge Athos ⟨Trier 1855⟩, S. 316 Anm.

17. 1) F. X. Kraus, Gesch. d. chrl. Kunst I, 105. 2) de superstitione, bei Augustin, de civ. dei VI 10, 2. 3) s. jetzt Franz Boll, Die Lebensalter, ein Beitr. zur antiken Ethologie u. zur Gesch. der Zahlen ⟨mit einem Anhang über d. Schrift v. d. Siebenzahl⟩. S. A. a. d. XXXI. Bd. d. Neuen Jahrbücher f. d. klass. Alt. usw. Lpz. u. Berl. 1913. 4) So geht noch das magische Lebensspektrum des Faust auf Rembrandts Radierung ⟨vor Goethes Fragment von 1790!⟩ auf ein antikes Muster ⟨in quadriertem Kreis⟩ zurück, das nach Porphyrius der mittelalterliche Boethiuskommentar zu Boeth. V carm. 4. 6 beibringt. Man findet es in Peipers Edit. p. XXXXIII. 5) vgl. Borinski, Die Rätsel Michelangelos ⟨München 1908⟩ 15. Über zu vermutende Einwirkungen des Parmenides ⟨im Kommentar des Proclus⟩ auf die Mystik ⟨Meister Eckhart⟩ s. u. S. 113 u. Anm. 5. 6) Borinski, Verkannte Sternbilder und Ketzervorstellungen in der mittelalterl. Kunst. Repert. f. Kunstwiss. XXXV ⟨1912⟩ 291—320. 7) Franz Boll, Sphaera, Unters. z. Gesch. d. Sternbilder, Lpz. 1903. 8) Chor, 4. Strophe «Réveille»: «Wunsch, um Wünsche zu erlangen — schaue nach dem Glanze dort . . .». Makarie und ihr neuplatonischer Arzt. Über Goethes kunsttheoretisches Bekenntnis zu Plotin ⟨an Zelter⟩, vgl. unten S. 73 Anm. 6.

18. 1) Mad. Galien, W.'s Nichte ⟨über ihre Ehe mit ihm s. S. L. Mahne, Vita Danielis Wyttenbachii ed. 2, Gandavi 1822, p. 236 sq.⟩. Vgl. über ihr Verhältnis zu ihm und Plato den Prologue ihrer Histoire de ma petite chienne Hermione ⟨Paris 1820⟩, der Geschichte der Seelenwanderung einer jungen Dame. Dort sagt sie: Je n'ai point vécu pour ainsi dire dans le pays que j'habite, j'ai vécu à Athénes . . . Persuadé que nous sommes ici bas comme des adeptes . . . c'est alors seulement, disoit-il, que nous

serons initié et que luira pour nous le flambeau du dadouque. Sie ist wohl die letzte Apostolin der Hemsterhuysschen Schule, die in Hemst. dem Sohne auch in der deutschen klassischen Literatur ihre Spuren hinterlassen hat. Ihre Werke ⟨Théagine Paris 1815, le banquet de Léontes 1817, Symphoriaques 1823⟩, durch die sie für Wyttenbach's «echtes Hellenentum» ⟨im Gegensatz zu dem theatralischen⟩ zu werben sucht, scheinen ihr auch verdacht worden zu sein; vgl. z. B. Hermione l. c. p. 3 sq. Ihr platonisches Bekenntnis ⟨das Symposion des Leontes⟩ fiel in die Hochblüte der politischen Romantik. Sie ist Cléobuline, Wyttenbach Théages, Charmides Creuzer. Über die anderen Personnages qui assistent au banquet vgl. die Prosopographie l. c. p. II s. 2) Matth. 27, 45. Marc. 15, 33. Luc. 23, 44. Die ganz auffallende Verbreitung dieser durch Strahlenkrone und Mondsichel deutlich charakterisierten Astralgötter auf mittelalterliche Darstellungen des thronenden ⟨St. Galler Elfenbeintafel des Tutilo⟩ und des gekreuzigten Christus ⟨s. z. B. deutsches Elfenbeinbildwerk des X./XI. Jahrhunderts der Berliner kgl. Museen abgebildet bei Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik S. 14; des Museums zu Liverpool, ebenda S. 18; an den Extersteinen bei Horn, ebenda S. 32, wo sie die Funktionen der dienenden Engel übernehmen!⟩ bezweckt gewiß kirchlich der Manichaeischen Anbetung von Sonne und Mond ⟨s. z. B. Leo Magn. or. XXXIII, in Epiphania, 4⟩ entgegenzutreten. 3) Poet. lat. aevi Car. II, 547, sichtlich nach den «Mysterien der Tellus und Magna Mater», wie sie Augustin ⟨civ. dei VII c. 24, 2⟩ beschreibt. Die Bevorzugung der ⟨säugenden⟩ Tellus in der Elfenbeinplastik nach antik-christlichen Vorbildern s. Bode a. a. O. S. 8. 10. 4) Pyramus und Thisbe im Dom zu Basel, Abbildung bei E. P. Evans, Animal symbolism in ecclesiastical architecture ⟨Lond. 1896⟩, p. 304 f. 5) Thom. Warton, Hist. of engl. poetry from the 12 to the 16 cent. ed. by W. C. Hazlitt ⟨Lond. 1871⟩ I 61. Vgl. die beiden Lieder Nr. 36 u. 37 in R. v. Liliencrons Volksliedersammlung ⟨Deutsche Nat.-Lit. Bd. 13, 121 ff.⟩ mit schönen antiken Melodien ⟨mixolydisch u. aeolisch⟩. Die besondere Beliebtheit von Pyramus und Thisbe im «Gesellenvereinstheater», die Shakespeares «Sommernachtstraum» parodiert, weist auf die Meistersinger; auch in Deutschland auf Nürnberg ⟨Altdorf, Daniel Schwenter⟩. 6) Epist. 14 ⟨al. 19⟩ M. P. Gr. v. 32, 276 sq. ⟨IV 93⟩. «*Γρηγορίῳ ἑταίρῳ*» ⟨um 360 vor dem Presbyter⟩ mißverständlich «seinem Bruder Gregor» in der Übersetzung ⟨von Gröne⟩ der Köselschen Bibliothek der Kirchenväter, die, wo sie solche bietet, längeren Übertragungen aus diesem Kreise zugrunde liegt.

19. Zu Absatz 2 Zeile 2. Horaz, Epist. II 2, v. 77. Über Petrarca als «Silvanus» s. Epist. fam. X 4 ⟨Fracass.⟩, wo er an seinen Bruder, den Karthäuser, den allegorischen Sinn seiner ersten Ecloge im obigen Sinne erklärt. 1) vgl. Krumbacher, Byzant. Literaturgesch. H. J. kl. A. IX, 1^2, 1059 f.: «In jener furchtbaren Krisis des Sterbens eines ganzen Volkes . . . ward der Athos ein Asyl, dessen Stille die gebrochenen Gemüter aufsuchten . . . Das Mönchtum hat der unglücklichen Nation in diesen schweren Zeiten den einzigen nachhaltigen und wahrhaftigen Trost gewährt.» 2) Athanasius, vita S. Antonii c. 49. Ausführliche Beschreibung der Örtlichkeit bei Hieronymus, vita S. Hilarion. c. 26. 3) Athanasius l. c. c. 72—81. 4) Epist. CVI, 2 ⟨ad magistrum Henr. Murdach; Migne, P. L. 182, 110 I, 242⟩. Der Sinn ist, daß die «schola pietatis sub magistro Jesu», in die er den Korrespondenten einladet, überall aufgeschlagen ist. Die Erforschung «verbum in Verbo», von der er ihm abredet, bietet nur ihre schale Hülle. Das berühmte Bild des Filippino Lippi in der Florentiner Badia, das den Heiligen «inter ligna et lapides» studierend darstellt, wie ihn die Madonna mit einem Engelsgefolge besucht, ist wohl dadurch eingegeben.

20. 1) de civ. dei XXII c. 24. 2) I. v. 8. 3) s. Bd. II Dubos. 4) Carmina Burana fol. 34. ed. J. A. Schmeller, (3. ed.) p. 148. 5) ib. f. 30, p. 138. 6) ib. f. 57, p. 101. 7) ib. f. 61. b. p. 190. 8) f. 7. b. p. 214. 9) Acta 17, 23. Über das Motiv der

Altaraufschrift und ihre «nicht tatsächliche», aber doch ⟨als religionsphilosophische Abstraktion⟩ antike Begründung s. Norden, Ἄγνωστος θεός, p. 31—125. 10) de civ. dei V c. 9.

21. 1) bei Migne, P. L. 171, 1296 sq. (1365 sq.). Certior esse volens consulit astrologum — Qui poterat stellis superum dependere curas — Parcarum mentem, consiliumque Jovis . . . Ille mathematicae studiis exercitus artis — Portentat numeros, astra movent numeri etc. ⟨p. 1366 c.⟩. 2) Augustin conf. IV c. 3, «adversus mathematicos» im lib. de diversis quaestionibus XLV ⟨M. P. L. 40, 28 sq.⟩ und Epist. 246 ⟨an Lampadius⟩ M. P. L. 33, 1061 sq. ⟨mit dem Versprechen eines Buches darüber⟩. «Magica haec quinque maleficiorum genera continet: Manticen, Mathematicam, Maleficia, Sortilegia, Praestigia». Vinc. v. Beauvais, Speculum doctrinale I c. 9. l. c. f. 2 v. a. 3) Galfr. Vinsauf ⟨«Gotofr. de Vinosalvo»⟩ bei Leyser l. c. p. 881. 4) La Poetica di Lod. Castelvetro ⟨ed. Basil. 1576⟩ p. 327. Über Seneca und den Calvinismus vgl. Stengels Abhandlungen 66, 6. 5) de legend. libr. gent. c. 4.

22. 1) ib. cap. 4. 2) ib. c. 3. 3) vgl. oben S. 11 u. A. 6; Saturn. V c. 27. Es sei nur Nachahmung des Liebesverhältnisses von Jason und Medea: «Quod ita elegantius autore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen secula speciem veritatis obtineat etc. 4) Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis; vgl. Em. Jungmann, de Fulgentii aetate et scriptis. Acta soc. phil. Lips. ⟨1871⟩ I p. 73 s. 5) Maria-Leto im Volkslied, vgl. Usener, Sintflutsagen S. 238. 6) Den ersten Vorstoß macht Berni ⟨1537⟩ im «Dialogo contra i poeti». Über Scaliger s. weiter unten S. 237. Dürer, der ⟨an Pirckheimer vor der «Unterweisung zur Messung», Neudr. München 1908 S. 15⟩ noch sagen darf: «Müßt wahrlich ein unverständig Mensch sein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollt,» verabsäumt gleichwohl schon nie ⟨s. z. B. S. 152 a. a. O.⟩, wenn er von Apollo u. ä. spricht, Abgott hinzuzufügen; vgl. ob. S. 13 A. 10.

23. 1) P. L. Ae. Car. I, 543 s. Plurima sub falso tegmine vera latent. — Falsa poetarum . . . in verum vertere saepe solent ⟨philosophi⟩ XLV v. 20 s. 2) v. 33 sq., nach Isidor, Orig. VIII, 11, 20. 3) Aen. VI, 285 sq. 4) P. L. Ae. Car. I, 548 ⟨XLVII v. 43 s.⟩. 5) vgl. Fr. Novati, L'influsso del Pensiero Latino sopra la civiltà italiana nel medio evo. 2. ed. Mil. 1899, p. 118 s. 6) Vossler ⟨Poetische Theorien der Frührenaissance⟩ nennt Hilarius und Ambrosius. Der prinzipielle Allegorist ist gleich und nicht zufällig — als Alexandriner! — Origenes, der den Wortsinn geradezu ausschließt; vgl. C. Siegfried, Philo v. Alex. als Ausleger des A. T., S. 352.

24. 1) Symposion 3, 6. 2) Kratylus p. 407a cf., Jon. p. 531a. 3) de audiend. poet. c. 4. 4) Diog. II, 11. cf. Zeller, I², 703 A. 4. 5) Der Platonische Ion 530 C. Tatian c. Graecos c. 21. 6) Neueste Ausg. ⟨der Teubn. Bibl. 1910⟩, Heracliti quaestiones Homericae ediderunt Soc. Phil. Bonnensis sodales Proleg. scr. Fr. Oelmann. Jüngste «Würdigung der Schrift», die eine bequeme Übersicht bietet über die sich hier hervordrängenden Hauptthemen ⟨die Litai, Herakles und Odysseus als Tugendhelden⟩ von Karl Meiser, Sitzgsber. d. Bayr. Ak. v. 1911. 7. Abhdlg. 7) der Stoiker. vgl. Zeller IV², 300 ff.

25. 1) Carl Siegfried, Philo von Alex. als Ausleger des Alten Testaments. Jena 1875. Bréhier, les idées philosophiques et réligieuses de Philon d'Al. Paris 1908. H. Windisch, die Frömmigk. Philos, Lpz. 1909. Die Unabhängigkeit der Palästinensischen Allegoriker von Philo und den Alexandrinern verficht wieder mit interessanten Belegen von Auseinanderhaltung des symbolischen und allegorischen Sinnes Lauterbach, the ancien jewish allegorists in Talmud and Midrash ⟨Jewish Quat. Rev. N. S. I 1911 No. 3 v. p. 305 sq. ⟩. 2) Eine Ausnahme mit entschiedener Opposition macht eigentlich nur der zur babylonisch-jüdischen Exegese neigende Syrer Ephraem. Doch auch er allegorisiert ⟨Siegfried 370 f.⟩, wenn auch nicht prinzipiell, wie der gleichfalls gelegentlich oppo-

nierende Hieronymus ⟨Siegfr. 397 f.⟩, vgl. ob. Am entschiedensten vertritt den Philonischen Standpunkt Augustin ⟨Civ. dei XVII, 3⟩. Der Mystik präpariert die biblische Allegorese bereits nach der Seite des Leidenschaftenkampfs Makarius. Des Eusebius ausdrückliche Berufung auf Philo s. Siegfried a. a. O. S. 362. 3) de somn. II, 2 ⟨I, 660⟩ cf. de vict. offer. 5 ⟨II, 255⟩ u. ä. Hieronymus, praef. ad Jes. lib. V. 4) *ἔστι τε γὰρ φύσει ποιητικὴ ἡ ξύμπασα αἰνιγματώδης* . . 147 C. 5) vgl. Weish. Salomos 8, 8. *μηνύεται δὲ καὶ νοῦς ἕτερος αἰνιγματώδης λόγων ἔχων διὰ συμβόλων, σύμβολα δὲ ἐστι τὰ λεχθέντα φανερὰ ἀδήλων καὶ ἀφανῶν εὐθέως.* de vict. 838, C ⟨241⟩: noch bei Tom. Campanella ⟨de sensu Mundi et Magia lib. IV ad fin.⟩ und aus ihm bei Goethe ⟨«Zwischenrede» z. Naturwiss. im Allg.⟩: Scientia ⟨nicht Natura, wie Goethe ändert⟩ infinita est. Sed qui symbola animadverterit, omnia intelliget. 6) Opif. mundi 77 s. 7) de somn. 573 B ⟨628⟩ *παρὰ συγγραφέως ἱστορικοῦ . . . μάθημα βιωφελέστατον καὶ νοερόν.* 8) Clemens Alex. Strom. VI c. 15 sq. 9) de civ. dei XVII c. 3. 10) c. Celsum IV c. 15 s. ⟨über die Herablassung des Wortes an die Fassungskraft⟩; explanatio-tropologia in Jer. c. 11 u. ö. 11) Aristot. Eth. I, c. 6. 1098a, 7. de part. animalium I, 1. 12) Conlationes 14, 8. 4. ⟨Script. eccl. lat. 13, 2. 404⟩.

26. 1) Migr. Abr. 402 D. 550 M. 2) Eruditio didascalica ⟨Migne, P. L. 126, 739 sq.⟩ III, 3. 4. 9. VI, 9—11. 3) Über die Spuren des *φυσικὸς λόγος* im sog. Aristeasbrief ⟨über die griech. Übers. des Pentateuchs⟩ s. Zeller V, 227. 4) Virg. continentiae secreta physica tetigi . . . bucolicam georgicamque omisimus. 5) Inf. c. IX, 61.

27. 1) Das große Sendschreiben ⟨Sen.. IV fol. 867—74 l. c.⟩ an Fred. Aretinus «de quibusdam fictionibus Virgilii»: eine Apologie der Poesie aus der Jugendzeit ⟨f. 868 oben: et quod de Virgilio dixi, de Homero dixerim; suo enim calle gradiuntur aequis passibus⟩. 2) Christ. Landini quaestiones Camaldulenses II, III. Über Albertis Anteil und das Bibliographische des Verf. Rätsel des Michelangelo, S. 97 A u. ff. 3) Dionys. Areopag. Epist. IX ⟨*Τίτῳ ἱεράρχῃ*⟩ § 5. M. P. Gr. III, 612. Noah und das Canticum canticorum kamen hier entgegen. 4) Salutato im Sendschr. an Giov. da S. Miniato in Scelta di curiosità lett. No. 80 ⟨Bologna 1867⟩ spec. p. 258. 5) Poetica utitur metaphoris propter defectum rei de qua est, theologia vero propter excessum. Summa theologiae I qu. 1, 9. II qu. 101, 2.

28. 1) in somnium Scipionis I c. 2. 2) de idolatria c. 10. Eine sehr deutliche Vorstellung von der Weise des Übergangs selbst in den Schulen geben die sog. «constitutiones apostolicae» ⟨4. Jh.⟩ I c. 6. Hier wird nach einer für die Zeit bezeichnenden Stileinteilung ⟨historisch, sophistisch, poetisch, lyrisch⟩ eindringlich gemacht, daß man Musterproben von dem allen auch in der Bibel haben könne. 3) Petrarca l. c. fol. 739 unten. 4) Epist. LVIII, 10. S. Hilarius Gallicano cothurno attollitur: et cum Graeciae floribus adornetur, longis interdum periodis involvitur. Epist. LXX, 5: Quintiliani libros et stylo imitatus est et numero: brevique libello quem scripsit contra Dioscorum Medicum, quid in literis possit, ostendit. Als «fluvius eloquentiae Tullianae» gilt ihm ib. Lactanz. 5) ad Magnum c. 5. Ep. LXX, 5: nec pertimuit Evangelii majestatem sub metri leges mittere; über Basilius s. oben S. 14. A. 7. 6) Augustin, doctr. christ. II c. 40. ⟨Ab Ethnicis si quid recte dictum, in nostrum usum est convertendum⟩. 7) Daher übernommen von Isidor, Quaest. supra Exodum c. 16; vgl. auch doctr. christ. II, 18: Profani si quid bene dixerunt, non aspernandum.

29. 1) § 207. a. a. O. S. 164 ff. als Zeugen der Menschwerdung, vollständig: Apollonius, Thucydides, Plutarch, Philo, vgl. § 325 die Parabel von der Perle ⟨Matth. 13, 45⟩, die gleichfalls von den «Weisen der Griechen» bezeugt wird. 2) vgl. oben S. 3; de libr. gent. c. 3. 3) de oratore II c. 8 ⟨34⟩.

30. 1) de oratore II c. 17. ⟨30⟩. cf. Aristoteles Eingang der Nikom. Ethik und Isidor I, 1. 2) Hier ist leider im Druck des Textes ein Ausfall geschehen, den ich hiermit nachtrage:

⟨Wir finden sie⟩ deutlich wirksam bei Augustin in der doctrina christiana ⟨II 26⟩, wo er die überflüssigen, menschlichen Institutionen zusammenfaßt, ferner ib. II 31, wo er den Nutzen der mechanischen Kenntnisse bespricht; sodann . . . 3) cf. Aristoteles, de part. animalium I, 1. 4) doctr. christ. II, 30. 5) Var. IV, 51, vgl. die Übertragung des ut pictura poesis auf den Tanz schon bei Plutarch Quaest. symp. IX, 15. 6) Hist. I, 6. 7) Schäfer-Didron, Malerbuch v. Athos, S. 327 A. 8) doctr. christ. II c. 18 u. 26.

31. 1) doctr. christ. II c. 17. 2) Phaedr. p. 248. 3) Quaest. symp. IX, 5. 4) s. oben S. 7 Boethius u. unten S. 42 Gottfr. v. Straßburg. 5) bei den Carolingischen Poeten ⟨I, 501. Theodulf u. ö.⟩ u. Eberhard v. Betun s. Leyser l. c. p. 796. 6) Purg. 29, 121—132. 7) Danach ⟨mit den Beischriften und Expositionen aus Fulgentius⟩ die Medaillons der 9 Musen, von einer Schlange untereinander umwunden, streng blickende alte Frauen in byzantinischem Kostüm, im Hort. Deliciar. der Herrad v. Landsberg a. a. O. Pl. XI und Textband; vgl. unten S. 36. 8) Johannes Anglicus ⟨de Garlandia⟩ im Musiktraktat bei Coussemakar I, 157 b. 9) Gesang XXIII ⟨an einen Sänger⟩ der Oden gegen die Grübler II, 99 der Übersetzg. a. d. Syrischen von P. Zingerle ⟨Kempten 1873⟩. Über die Unverbrüchlichkeit der Kunstgesetze s. auch Augustin, Conf. III c. 7.

32. 1) III c. 15. 2) p. 406 A. 3) s. J. G. V. Engelhardt, die angebl. Schriften des Areopagiten Dionysius ⟨Sulzb. 1823⟩ II, 289. Vgl. auch Etymologicon magnum 589, 40 sq. ⟨Gaisford⟩, besonders ⟨nach Cassiodor, de Musica am Anf.⟩ in Musiktraktaten s. Coussemaker I, 212 ⟨Walter Oddington⟩ u. Gerbert II, 207. 4) s. z. B. bei Coussemaker III, 178 b. Daraus leitet Isidor die Nymphen-Natur der Musen ab: Nam aquae motus musicen efficit. Etymolog. lib. VIII c. 9, 96 ⟨Lindsay⟩. 5) Aen. VI, 667. cf. J. C. Scaliger, Poetica ⟨Lugd. 1561⟩ f. 215 C. 6) Plin. nat. hist. 35, 2. 3. 7) cf. Clemens, cohort. ad gentes c. 7. 8) bei J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Kunstgesch. des Ma. Wiener Sitzungsber. ph. hist. Cl. 1890, S. 153. cf. S. 130. 9) Theodulf, de septem liberalibus artibus ⟨l. c. I, 544⟩ übergeht bei Grammatik und Rhetorik vorsätzlich die Dichtung, obwohl man bei ihm das Gegenteil erwartet Vgl. seine Rechtfertigung I, 542 ⟨XLIV, v. 13⟩. s. auch oben Anm. 8 zu S. 13. 10) s. unten S. 34.

33. 1) Munk, Melanges p. 359. 2) Spingarn, Literary criticism in the renaissance ⟨New York 1899⟩ p. 26. 3) bei Leyser 802 s. 4) Rockinger, Briefsteller und Formelbücher des 11. bis 14. Jahrhunderts in Quellen und Erörterungen zur Bayerischen und Deutschen Geschichte IX, 1. 2 ⟨München 1863/4⟩ s. Einleitg. § 2 ⟨IX, 1. VII ff.⟩ und Wattenbach, über Briefsteller des Ma. im Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen XIV, S. 29 f. Rabe, griech. Briefsteller, Rhein. Mus. 64 ⟨09⟩ 284 ff., besonders wichtig f. d. Nachleben d. Ant. ⟨Immisch⟩. 5) bei Rockinger IX, 1, S. 479. 6) Galfred bei Leyser p. 874. 7) Joh. Anglicus, Poetria I ⟨bei Rockinger Nr. X 490—512⟩ IX, 1. 491. 8) bei Rockinger Nr. V ⟨115—174⟩. vgl. C. Sutter, Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno ⟨Freib. 1894⟩.

34. 1) Mihi nunquam spiritus — poetriae datur. . . . CLXXII. 17 bei Schmeller a. a. O. S. 16. 2) Aristoteles poetriam de poetis edidit l. c. fol. 708 oben. 3) Rockinger a. a. O. I, XXXVII u. 118. Cassiodor s. unten S. 57. 4) We must not be surprised to find Horace's Art of Poetry entitled Horatii Nova Poetria ⟨1389⟩; Warton-Hazlitt l. c. I, 233 N. 5) Bei Rockinger S. 743. 6) Lachmann-Haupt, Des Minnesangs Frühling, 4 A., S. 223: si tamen secundum illud Oratii humano capiti cervicem equinam non adjunxisses vel si mulier formosa superne in atrum piscem non desiisset. 7) Ebenda S. 222 Z. 2 f. Auf die andere Seite des antiken Liebesunterrichts, Ovids ars amatoria ⟨ihre merkwürdige Theorie 2, 501: qui sibi notus erit, solus sapienter amabit in den Carm. Bur. S. 221 . . . docuit sap. am.⟩ bei Bartsch, Ovid im Mittelalter. Einl. z. Albr. v. Halberstadt. Quedlb. u. Lpz. 1861. 8) s. besonders Conradi summa de arte prosandi ⟨bei Rock. p. 424 sq. ⟨quid intelligitur per «quis»⟩, wo die Standesunterschiede nach A. P.

v. 114—119 erörtert werden. 9) Sächs. summa prosarum dictaminis. Rockinger IX 1, 247. 10) Conradi summa a. a. O. 468. 11) Ed. Buxtorf p. 361.

35. 1) Inst. or. X 1, 46. 49. 51. 2) Omnis Poesis, omnisque fabula poetica in vituperandi vel laudandi genere consistit. Averrhoes ⟨s. unten S. 39 A. 2⟩ c. 1, ⟨2⟩ ⟨354, 20 s. Heidenhain⟩; summe laudat Homerum . . . in arte laudandi aut vituperandi ⟨3 [8] 358, 34⟩ u. ö. 3) Man nehme eine populäre französische Stilistik, wie M. Roustan «La Narration, Méthode et Application» ⟨Paris, Libr. Class. P. Delaplane s. a.⟩ — streng nach Cicero und Quintilian — und halte sie zu einer der «deutschen Moderne», wie der von R. M. Meyer, München 1911. 4) s. die lehrreichen Ausplauderungen Voltaires bei Perey et Maugras, La vie intime de Voltaire p. 61 s. 5) s. bei Rock. S. 16 f., 60 f., 103 f., 260 f., 726 f., 846 f., 956 f. 6) ebenda S. 18 f., 57 f., 465 f. 7) eb. S. 20 f., 212 f., 956 f. 8) eb. S. 977 f. 9) eb. S. 655. 10) Leyser l. c. p. 812. 11) Or. 23—28. 12) Inst. or. XII, 10. 13) Leyser a. a. O. 811. 14) Lachmann 84, 22. 15) Rieger S. 32. Pfeiffer zu Nr. 159. II.

36. 1) Rockinger a. a. O. S. 128. 2) eb. S. 130 f. 3) nach Fulgentius s. ob. 4) Leyser 846. 5) Leyser 901. 6) A. P. v. 35. 7) nach Rockinger aus den 70er Jahren des 13. Jahrhunderts. Bei ihm S. 497 ff.: «Hanc comediam ornatius possumus describere hoc modo». 8) III c. 109 de arte poetica: «quamvis cum certum sit non ita esse in veritate». c. 110 de poetis: aliud Dramaticum, in quo poeta nunquam loquitur, ut est in Comaediis et Tragaediis. ⟨Ven. 1591 fol. 53 b.⟩ Boutarie, la connaissance de l'antiquité chez Vincent de Beauvais ⟨war nicht erreichbar⟩.

37. 1) Neuerdings S. Singer, Mittelalter u. Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos. Zwei akadem. Vorträge ⟨Tüb. 1910⟩ S. 45 f. 2) Chanson de Roland ed. W. Gautier v. 8. 417, 2580, 2697, 3268 u. ö.: «Le roi Marsile Mahomet sert e Apollin réclaimet». Goldene Statuen für Apollo, Mahomet u. «Tervayan» v. 3493. Die Soldaten Karls zerstören die Standbilder in Saragossa v. 3664.

En Babilunie Baligant ⟨ein Emir⟩ ad mandet.
C'est l'amiralz de vielle antiquitet,
Tut survesquiete Virgilie e Omer. V. 2614 sq.

3) Poetica, quam et Alforabius in libro de divisione scientiarum inter logicae partes ultimam ponit l. c. f. 53. 4) Vossler, Poet. Theorien der Frührenaiss. ⟨Berl. 1900⟩, S. 27. 5) Acerba V. bei Vossler p. 28 in extenso. 6) s. Rockinger IX 1, 493. 7) V. Species inventionis sunt quinque: ubi, quid, quale, qualiter, adquid; vgl. Immisch im Philologus 55 ⟨1896⟩ 20 f. 8) Bei der Narratio V Rockinger l. c. p. 109. Daß die ⟨von Theodulf gegründete⟩ Schule von Orleans gegen Paris die Vorburg der «auctores» im 13. Jahrh. war, bezeugt Galfr. v. Winsauf v. 1009 sq.; s. auch Ed. Norden, Die antike Kunstprosa, S. 725 f.

38. 1) poeticae proprium est sermonibus suis facere imaginari aliquid pulchrum vel foedum quod non est ita, ut auditor credat et aliquid abhorreat vel appetat, quamvis cum certum sit non ita esse in veritate, animi tamen audientium eriguntur ad horrendum vel appetendum quod imaginatur. 2) vgl. die Aufzählung der fabulae fictae l. c. f. 53 v. sq. cap. CXIII sq. fabulae fictae contra calumniosos et insidiosos ⟨c. 114⟩, contra cupidos et avaros et gulosos ⟨c. 115⟩, contra incautos ⟨c. 116⟩, contra vane gloriosos ⟨c. 117⟩, contra pusillanimos ⟨c. 118⟩, contra arrogantes ⟨c. 119⟩, contra contemptores humilium ⟨c. 120⟩, contra infideles et adulteros ⟨c. 121⟩, contra pigros ⟨c. 122⟩, contra jactantiam et ad libertatis commendationem ⟨c. 123⟩. Wenn nicht vorausgeschickt wäre ⟨c. 114⟩, daß es sich um Aesop handele, würde man das Schema zu einer Dantesken Dichtung dahinter vermuten. 3) Rhetorik II, 20. Nach Isidor, Etymol. I c. 40, 2 ⟨Linds.⟩. 4) per totam noctem canebantur hic nefaria et canentibus saltabatur. Augustinus, sermo ⟨311⟩ in nat. D. Cypriani. Ob hierin nicht der Grund lag, die Schrift

gegen die Theater dem also theatralisch gefeierten Märtyrer — zur Abschreckung — zuzuschreiben? 5) Speculum doctrinale lib. XI c. 95: de ludis scenicis sive theatris: . . . idem vero theatrum idem et prostibulum eo quod post ludos exactos meretrices ibi prosternerentur; l. c. f. 194 verso. a. nach Isidor, Etymol. XVIII c. 52. 6) «gallica vox, leta, iocunda, novella ⟨!⟩ faceta» vom Teufel Guignehochet ⟨expositio nominis dicti fit metrice in Gallica lingua hoc modo: Guigneh et och feit vilein saillir⟩ und dem Bauern, dem er ⟨im Dialog mit dem Rusticus⟩ wahrsagt, daß er nur zwei ⟨echte!⟩ Kinder habe, während jener vier sein nennt: l. c. 493 s. 7) VII 2 cf. Valerius Maximus II 4, über den römischen Schauspieler Livius Andronicus, der seine cantica von einem andern vortragen ließ; vgl. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas I, S. 5. Die «Theorie» der Marionettenoper ⟨sensationell in Paris durch Mazarins Einführung⟩ sollte dieser antike Mißverstand noch einmal stützen! S. im 2. Bande. 8) doctr. christ. II, 26.

39. 1) l. c. fol. 53. cap. 110 de poetis. 2) Jetzt hersg. v. Heidenhain im Supplementbd. d. Jb. f. klass. Phil. 1890 nach der Renaissanceübersetzung: Averois Cordubensis Paraphrasis in librum poeticae Aristotelis Jacob Mantino Hispano Hebraeo, Medico, interprete ⟨im II. nur Rhetorik u. Poetik umfassenden Bande, der Folioausg. Venetiis apud Juntas 1550. Der erste erschien MDIII ⟨?LII⟩. H. zitiert noch einen Druck von 1552. Ich konnte die erste Ausgabe ⟨Ex. der Münch. Universitätsbibl.⟩ benutzen. 3) l. c. cap. 6 ⟨31⟩ S. 367, 41 sq. Joseph als Beispiel für die «compositio implexa» ⟨367, 23⟩; für die «declaratio similitudinis» ⟨49⟩ p. 371, 39 sq. «praeceptum Abraae ut jugularet filium suum» als «maxime metum atque moerorem afferens» 369, 25. 4) haec enim non est poetae actio, ut quae vocantur figmenta et historiae. ut quod in libro Heracleidae vel Theseidae ⟨Arabice Chetilae et Dhemenae⟩! c. 5 ⟨22⟩ p. 364, 12 s. 5) Definitio ⟨aus Aristoteles' 6. Kap.⟩: imitatio actionis illustris, voluntariae ⟨selbständiger Zusatz!⟩ perfectae ⟨τελείας⟩, cui inest vis universalis circa res praestantiores, non autem particularis de singula re praestanti ⟨Zusätze aus der Logik an Stelle des miß- und unverstandenen Dramaturgischen⟩ qua quidem imitatione animi recta afficiuntur affectione per misericordiam atque terrorem ⟨!cf. Anm. 3⟩ in eis orta; cf. c. 4 ⟨12⟩ p. 359, 19 sq. c. 5 ⟨23⟩ p. 365, 7. 6) . . . non reperiuntur in fabulis Arabum poeticis c. 6 ⟨56⟩ p. 373, 4 s. in carminibus Arabum . . . plurima ⟨ut inquit Alfarabius⟩ sunt ad luxum attinentia . . . genus amatorium . . . fortitudo et gloria, sed potius jactantiae gratia . . . propterea eorum sapientes frequenter describunt animalia et stirpes. Unbefangene Einsicht in den Charakter der Nationalpoesie! Graeci vero ut plurimum nullum carmen proferunt, quin ad aliquam hortandam virtutem vel ad aliquod vitium dehortandum se vertat, vel quod aliquem optimum morem vel scientiam praestare non suadeat. c. 2 ⟨7⟩ 357, 3 sq.

40. 1) In der Polemik gegen die «nomina ficta» in der Tragödie und gegen die nur der Kulissenreißerei dienenden Episoden Kap. 5 ⟨23⟩: «nihil enim prohibet ea exstitisse eo modo, quo nunc sunt. Ceterum non oportet praestantissimum poetam perficere imitationem per exteriora, hoc est histrionem esse per gestus corporis atque vultus. hoc enim pseudopoetae ac falsi et ficti efficiunt; p. 365, 10 sq. So interpretiert er die ihm unverständliche Erinnerung A.'s daß die Tragödie auch ohne Aufführung gefallen müsse. Das Aufgreifen der Stelle gegen bloße Koloristik ⟨p. 361, 18 s.⟩ und die Warnung vor Verzeichnung ⟨p. 381, 7⟩ könnte wie die Terminologie des Übersetzers ⟨convenientia — concinnitas⟩ einen allzu renaissancemäßigen Eindruck hervorrufen. Umsomehr überrascht und bürgt für die Echtheit die Abgrenzung des poetischen vom «sermo persuasivus»: «quoniam ars poetica non est adinventa ad usum argumentationis et disputationis et praesertim ipsa Tragoedia». Diese brauche daher auch keine Mimik ⟨pronunciatione et gestu atque vultus nutibus⟩ wie die Rhetorik, p. 362, 3 sq. 2) Kap. 5 ⟨24—28⟩. 3) s. oben S. 35, A. 2. 4) Aristotelis Poetria. Prologus. Inquit Herman-

nus Alemannus . . . Explicit. D. gr. a. D. 1256. 7. d. martii apud Toletum: . . . volens manum mittere ad ejus Poetriam, tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in graeco cum modo metr. in arabico et propter vocabulorum obscuritatem et plures alias causas . . . Assumpsi ergo editionem Averoys . . . nonnullum intelligendi adjutorium eis quae sunt in hoc libro intellectus Poetriae Horatii ⟨gewiß nicht sie selbst, sondern ein Kommentar über sie!⟩ . . . huius editionis Poetriae translationem . . . logici negotii Aristotelis complementum. Jourdain p. 141 s. Weiteres in Antonii Elter et Ludovici Radermacher Analecta Graeca ⟨Natalicia Universitatis Bonn. 1899, p. 28 sq.⟩, wo auch Vergleichung mit Mantinus «qui cum Hermanno saepe ita discrepat, ut eundem librum ab iis repraesentari vix conjeceris» ⟨p. 34⟩. Zu «Analecta orientalia ad poeticam Aristoteleam ed. Margoulíouth» ⟨London 1887⟩ O. Immisch, Philol. 55 ⟨1896⟩ 20. 5) Jourdain, Recherches crit. sur l'age et l'origine des traductions latines d'Aristote. Par. 1843, p. 67 s. 6) s. unten S. 45 Otfried. 7) Nithards Terenz. 8) Lionardo Salviati in einem Bericht über die Kommentatoren der Poetik vor ihm, den aus einem Cod. Magliabech. J. E. Spingarn ⟨Literary criticism in the Renaissance p. 314 sp.⟩ abgedruckt hat. 9) s. oben S. 39, 2. Die Rhetorik ist von Abraham de Balmis. Sie bekennen übrigens beide auf hebräischer Unterlage zu arbeiten und sind zeitgemäß redigiert worden, was ihre Bedeutung für das arabische Original herabdrückt. «Nam Abrami conversio incredibilem prius afferebat anxietatem quam Mantinus sustulit» Marci de Odis — Marco Oddo — Patavini Odi filii in Aristot. et Averrois volumina praefatio in I fol. 8 verso⟩. Mantinus ⟨der auch Platos Res publica übersetzte⟩ starb ⟨morte praeventus⟩ noch während der Edition. Seine Beiträge übernahm «Bagolinus noster.» ⟨ib. f. 7 v.⟩. Renan ⟨Averroès etc. Paris 1867 p. 379⟩ berichtet von diesem den vorzeitigen Tod, von dem ein Epigramm ⟨f. 11 v.⟩ rühmt: «Tantum et Aristoteles Bagolino et Corduba debent — Quantum humus agricolae debet operta rubis.» Spingarn ⟨l. c. p. 16⟩ setzt einen «Mantinus von Tortosa» als Poetikkommentator ins 14. Jahrh. Er ist aber identisch mit diesem, der Leibarzt des Papstes Pauls III. war. Marini, degli archiatri Pontificj [Rom 1784] I 292. 367⟩. Der gleiche Irrtum findet sich auch in den Natalicia Univ. Bonn. p. 32. 10) Boccaccio, der Biograph Dantes, kennt sie noch nicht! s. jetzt d'Ovidio, Rivista d'Italia 1899. Vossler a. a. O. 28. 11) XI. Opere minori ed. Fraticelli III 78. 508 s. 12) § 18.

41. 1) § 10. 2) A. P. v. 89 s. 3) § 10: «remisse et humiliter«: nicht wegen der Anwendung der Gemeinsprache des vulgare, für welche die ihr gewidmete Schrift ⟨de vulg. eloquio II, 4⟩ je nach dem tragischen oder komischen Stoff ein vulgare illustre und ein vulgare humile unterscheidet. 4) Das letztere wörtlich nach dem Catholicon des Johannes de Janna ⟨geschrieben erst 1286, schon fast gleichzeitig mit Dante!⟩, wo auch ⟨s. o. tragoedia⟩ die mittelalterliche rhetorische Glückwunschformel «tragischer Anfang, komisches Ende!» zur Erklärung benutzt wird! 5) II c. 4 de varietate stili eorum qui poetice scribunt. 6) s. Inf. 21, 2: che la mia commedia cantar non cura, d. h. was mein Gedicht, da es eine Kommedie ist ⟨im Gegensatz zu dem des Virgil!⟩ zu besingen sich nicht abmüht. Hervorgehoben im Kommentar des Niccolo Tommaseo ⟨Mil. 1865⟩ zu Inf. 20, 113. 7) Welt als Wille und Vorstellung I, 383 f. u. spez. Parerga u. Paralip. II, 369: «Der Titel des Danteschen Werkes ist gar originell und treffend, und kaum läßt sich zweifeln, daß er ironisch sei! Eine Komödie! Fürwahr, das wäre die Welt» usw. 8) cap. 4, p. 1448 b. 35: *μόνος γὰρ . . . καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν.* cf. c. 24, p. 1460 a. 10 s.

42. 1) Der Überlieferer dieser Kunde von den hohen Anforderungen des Altertums an poetische Kunst ⟨auch sonst vereinzelt in der lat. Poesie des Mittelalters s. Manitius im Philol. 1891, S. 370⟩ ist nicht zufällig der Stilist Hieronymus im Prolog zur vita S. Hilarionis. Der Bezug auf Alexander ⟨am Grabmal des Achill⟩ und Homer findet

seine Ergänzung in Aristoteles, der dies an Homer als dem Meister der dramatischen Poesie hervorhob. 2) de vulg. eloquio II c. 4. 3) quia isti magno sermone et arte regulari poetati sunt, illi vero casu. 4) 11, 79. 97, 26, 92. 97. 123. 5) v. 4696. 6) Über diese Stelle, welche ich nirgends erklärt finde, s. H. Paul, Germania XVII, 399. Das Gegenteil ⟨ungefüege doene, ungefüege sachen⟩ rügt Walther ⟨L. 64, 31⟩ an Neidharts selbstgefälliger «unwîse» d. i. Unkunst: swaz ich ir gesinge, deist gehärphet in der mül ⟨Neidh. 69, 37, dagegen auch Freidank 127, 25). Walther identifiziert das Klassische bereits mit dem Höfischen ⟨ôwê hovelîchez singen!⟩, dem aulicum vulgare Dantes ⟨vulg. el. II, 4⟩, wie der Schiller der ästhetischen Briefe mit Bezug auf das Antike. In der Entgegensetzung der Stümper als «frösche in eime sê — den ir schrîen alsô wol behaget — daz diu nahtegal von verzaget» ⟨v. 29 f.⟩ gerät Walther auf die gleiche Titulierung wie Aristophanes, vielleicht durch Vermittlung der Fabel. 7) vgl. jetzt Zeitschr. f. d. Alt. 52 ⟨1910⟩, 338 ff. Hoffa, Antike Elemente bei Gottfr. v. Strassburg. 8) c. 21—25. 9) Wie W. Scherer, Poetik ⟨Berl. 1888⟩, S. 55 f. 10) s. oben S. 23 ⟨A. 5⟩ und Georg Goetz, Über Dunkel- u. Geheimsprachen im späten u. mittelalterlichen Latein. Berichte der kgl. sächs. Gesellsch. v. 1896, S. 62—92. 11) Inst. or. VIII 2, 18. 12) ib. VIII 2, 12 s.

43. s. oben S. 26 f. lo quarto senso . . sovra senso, Dante, convito ⟨II. 1. Fraticelli III², 108⟩. 2) Bei dem Erzbischof Hinkmar von Reims ⟨845—882⟩ gegen den Bischof Hinkmar von Laon bei Götz a. a. O. S. 73 f. Auch hier autorisiert der Stylist Hieronymus ⟨contra Jovinianum I c. 1⟩ mit ausdrücklicher Stützung auf Horaz A. P. v. 139, Persius 3, 118, Plautus' Pseudolus I 1, 24, Aeneis 10, 640 und ironischem Vergleich mit Heraklit, dem *σκοτεινός*. 3) Poet. c. 1 1447 a. 29: *μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς . . . χρωμένη*. Dazu Bernays, Grundzüge d. verlorn. Abh. d. Ar. üb. d. Wirkg. d. Trag. ⟨Bresl. 1858⟩ S. 186 u. Spengel, Üb. d. *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Beitr. z. Poet. d. Ar. ⟨Abhdlg. d. Bayr. Ak. 1859⟩, S. 49 f. 4) de vulg. eloquio II c. 4. Über seine Zusammenstellung der Musik mit musivischer Kunst, hierbei belehrt die wunderliche doppelte Herleitung der Autorität im Convito ⟨IV c. 6⟩: der kaiserlichen von auctor ⟨augeo⟩ und der poetischen von auieo, als «figura di legame»: «solo per li poeti, che coll arte musaica le loro parole hanno legate.» 5) Musicae partes sunt tres etc. 6) Wie bei Dante de vulg. el. II, 4: per elegiam stilum intelligimus miserorum. 7) A. Ebert, Allg. Gesch. der Lit. des Mittelalters im Abendlande ⟨Lpz. 1874—89⟩ II, 18. Einen deutlichen Hinweis auf Aristoteles Wort über das «heroische» Versmaß ⟨Rhetorik, 3, 8⟩ finde ich bei Vincenz v. Beauvais, Spec. doctr. III c. 112. l. c. f. 53 u. a. Aber: Hoc primum Moyses in cantico Deuteronomii longe ante Phereciden et Homerum ⟨!⟩ cecinisse probatur. Reminiscenz an die Bemerkung des Hieronymus über den daktylischen Rhythmus in der Bibel im Prolog z. Hiob.

44. 1) Sulzer, Allg. Theorie I², 661 b nach Warton. In Hazlitts Ausg. I, 233 findet sich nichts davon. 2) Das Genauere in des Verf. Abhdlg. ⟨V⟩ im Philologus 1912. Antike Versharmonik im Mittelalter und der Renaissance, S. 139 ff. 3) Justin. quaest. christ. 107. Augustin, sermo ⟨311⟩ in nat. Div. Cypr. 4) Siehe die in 2⟩ aufgeführte Abhdlg. d. Verf. S. 148.

45. 1) p. 1093 a. 27 sq. cf. Schol. p. 832 u. d. Verf. a. a. O. S. 156 f. 2) Keil, Gramm. lat. VI, 206. 3) Inst. or. I, 5, 27. 4) Wie Commodian sie aufweist und Crusius sie nach lateinischem Vorbilde auch an den griechischen Choliamben des Babrius beobachtete. 5) G. Sabinus in Deutschland s. sein libellus de carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis: et in eum scholia Jo. Schosseri Aemiliani Franc. ad Viadr. 1577. Cf. Poet. d. Renaiss. in Deutschl. 18, 23. 6) Nach Quintilian I, 8, 14 *μεταπλασμούς* et *σχήματα*. Im spec. doctr. des Vincenz II c. 190 sq. bereits «huius species sunt 14»; vgl. oben S. 40 A. 6. 7) Noch genau so im spec. doctr. II c. 190.

«Über Hiatus und Synaloephe bei Otfried» im allgemeinen vgl. R. Kappe, Ztschr. f. deutsche Phil. 41 ⟨1909⟩. 8) orator 23, 77.

46. 1) auct. carm. de figuris 160, p. 69 Halm. Isidor 1, 36, 16. 2) Parzival 6, 1736. 3) G. Mari, i trattati medievali di Ritmica Latina ⟨Mem. d. R. Istituto Lombardo Cl. Lett. XX, 1899⟩, p. 474 ⟨102⟩. 4) s. Wilhelm Meyer, Anf. u. Urspr. d. rhythm. Dichtg. i. d. gesamm. Abhandlungen z. mittellat. Rhythmik II, besonders S. 52 f. Christ ⟨Anthol. p. LXXXVIII sq.⟩: «pedum divisionem spernebant . . . haec erat praecipua lex melodis christianis ⟨graecis⟩ proposita nec unquam violata, ut singula cola uno saltem loco syllabam acutam habeant, neque pauci versiculi in tropariis byzantinis occurrunt, quorum accentus uno excepto omnes fluctuant . . . modorum indoles ⟨melodische Charakter⟩ in clausulis colorum ⟨Kadenzen!⟩ maxime conspicua fit.

47. 1) «Ritmus sumpsit originem secundum quosdam a colore rhetorico qui dicitur similiter desinens» ⟨ὁμοιοτελευτον⟩. Joh. v. Garlandia bei Mari p. 408 ⟨36⟩. Daß er alsbald fortfährt: quidam vero rithmus cadit quasi metrum jambicum etc. kann den Doppelgebrauch besonders deutlich machen. 2) Bei Mari die erste, p. 383 ⟨11⟩. 3) Zeuss, Gramm. Celtica 2, 911. 1133. 4) VIII, 281. 5) Argolicum rimans figmentum Homerus. Poet. lat. aevi Car. II, 476. 6) cf. Rayna i. d. Einleitg. z. Vu!. Eloq. Fir. 1896, p. CLXXXVII. 7) Clm. 4382 ⟨aus dem 14.—15. Jahrh. jedenfalls bereits aus der Zeit der Silbenzählung im Verse⟩, fol. 173: «De ⟨arte⟩ rigmatis audi . . . Dicunt Alanus, Boetius et Tulius, rhetorice principes, quod omnes rigmus certo sillabarum numero continetur. Unde exoritur ⟨!⟩ quod in qualibet riga ad maximum erunt novem sillabe . . .» ⟨bei Mari, 380 [8] Anm. 31⟩. 8) Humanitätsbriefe VII, Nr. 83.

48. 1) Wilh. Meyers These a. a. O. 2) Beispiele für das Überwuchern des Homoioteleuton bei Augustin s. Hom. in Ev. Joh. 94, 4 u. ö. 3) 5, 161 Burmann. 4) Massmann, Gothica minora 8. Haupts Zeitschr. I, 379 f.

49. Burckhardt, Die Kultur d. Ren. in Italien II 84, 28. 2) Lehre v. d. Tonempfindungen 3 A. S. 395: «Dies Prinzip ⟨der Tonalität ist aber, wie man sieht, ein ästhetisches, kein natürliches. Wir können seine Richtigkeit nicht von vornherein erweisen, wir müssen sie an seinen Konsequenzen prüfen ⟨!⟩. Auch ist die Entstehung solcher ästhetischer Grundprinzipien nicht einer Naturnotwendigkeit zuzuschreiben, sondern sie sind Produkte genialer Erfindung, wie wir vorher an den Prinzipien der architektonischen Stilarten als Beispiele erläutert haben.» Der in Analogie dazu neugebildete Fachausdruck Phonalität für das antike Prinzip ⟨nach M. Hauptmanns «phonischem Dreiklang» auf der Dominante als «Mitte» unserer Tonleiter⟩ hat sich wohl nicht eingeführt. 3) Im thesaurus l. lat. nur aus Plin. nat. hist. 6, 122, als fluvius Babyloniae bekannt. Wohl aus ἀρχός und ἀρχεῖος entstellt; cf. Ducange s. v. archeus. 4) Der sog. Hucbald, Musica enchiriadis ⟨«nach H. Müller Ende des 10. Jahrhunderts von einem ungenannt bleiben wollenden Autor verfaßt, an dessen Stelle aber G. Morin wohl mit Recht den Abt Hoger von Werden ⟨Ende des 9. Jahrhunderts!⟩ einsetzt»; Manitius a. a. O. 589⟩ kann noch darüber reflektieren, worin sich eigentlich authentische und Untertonarten unterscheiden, da sie doch den gleichen Leit- und Schlußton haben. Also nur im Tonumfang, den er sichtlich noch nach der antiken Weise vom Finalton, als μέση berechnet. Cap. V: quid distet inter autentos et minores tonos? Praeterea cum eodem sono autentus quisque tonus et qui sub ipso est, regantur et finiantur, unde et pro uno habentur tono, in hoc tamen differunt, quod minoribus tonis minora sunt in elevando spatia et inferior quisque tonus nonnisi ad quintum usque sonum a finali suo ascendit. Sed et hoc raro. ⟨Migne, P. L. 132, 960.⟩

50. 1) vgl. unten S. 54. 2) s. Glarean, Dodekachordon ⟨Basileae 1547⟩ f. 30. 3) cf. Glarean f. 29 s. 4) Inst. mus. IV c. 15. 5) Übersetzt von P. Bohn, Bd. XVI der

Publ. d. Gesellschaft für Musikforschg. 1888. 6) Der etwas Musikkundige sei auf fremdartig schöne melodische Wirkungen hingewiesen, wie die des plötzlich auftretenden tonleiterfremden ⟨phrygischen⟩ *as* am Schluß der Arie der Pamina ⟨g-moll!⟩ in der Zauberflöte: «so wird Ruh' im Tode sein». Harmonisch wird ihm z. B. in Bachschen Choralbearbeitungen antiker Melodien ⟨phrygische in der Terzlage unseres Dur!⟩ der stete Wechsel der Tonart ⟨Moll zum verwandten Dur der Terz und umgekehrt⟩ auffallen. Es sind immer nur die uns tonleiterfremden Kenntöne der antiken Tonart, die dadurch gewahrt werden sollen. Die hohe Meinung der Alten über das besondere Ethos ⟨Plutarch, de Musica c. 9⟩ und die Schönheit ⟨Aristoxenos harm. elem. I, p. 23 *σχεδὸν ἡ καλλίστη*⟩ der Olympischen Melopoeie, die den diatonischen Lichanos überspringt ⟨e f — a⟩, veranlaßte Fel. Mendelssohn sie in seiner Musik zum Oedipus Coloneus anzuwenden. 7) s. d. deutschen Übersetzer der Dissert. sur les répresentations théatrales des anciens des Dubos ⟨Suppl. III der Réfl. crit. sect. sect. 17⟩. Kopenhagen 1761, S. 273.

51. 1) Drydens Ode auf den Cäcilientag «über die Macht der Musik». 2) Inst. or. I c. 17. fin. 3) de libr. gent. c. 5. 7. 4) Var. II, 40. Boetio Patritio Theodoricus rex de Archaeodo mittendo Regi Francorum. 5) *πρόσομοια* der griechischen Liturgie, dem der Ausdruck «sequentia» der lat. entsprechen dürfte, nicht: «was auf den rituralen Teil des Gesanges oder auf die Schlußnote folgte» und was dergleichen phantasievolle Erklärungen mehr sind. Als solche geistliche Folgen ⟨*τροπάριον, ἀκολουθία*⟩ nach weltlichen Melodien geben sich schon die ältesten Hymnen; vgl. unten S. 55 A. 2 Synesius. Über den griechischen Ursprung der lat. Bezeichnungen Tropus u. Sequentia s. Christ, Bayr. Ak. 1870, II, 88 f. u. Anthol. graeca ⟨mit Paranikas⟩, Proleg 25 f. M. Kawczynski, Essai comparativ sur l'origine et l'histoire des rythmes, Par. 1889, S. 149 ff. 6) Schon in einem musikhistorisch bekannten Breve des Papstes Johann XXII. vom Jahre 1322 wird neben andern Extravaganzen die Unsitte im Kirchengesang gerügt, die Tonarten nicht mehr zu unterscheiden. Das bezieht sich auf die allgemeine Durchführung des für unsere Durtonart charakteristischen ⟨lydischen⟩ «Leittones». Wie dann im 16. Jahrhundert die Durtonart mit Ausschließlichkeit sich hervordrängt, hat Glarean ⟨Dodekachordon II. Kap. 20, p. 115⟩, der den Prozeß beobachten konnte, lebhaft und anschaulich beschrieben. Die eigentliche Ausbildung der Organisation in der Musik vollzieht sich aber unter strenger Wahrung der alten unterschiedenen Tonarten ⟨dergestalt, daß jede Stimme ihre besondere Tonart hat⟩, was für ihre Beurteilung ⟨auch bekanntlich die Aufführung⟩ wichtig ist. Winterfeld ⟨Gabrieli und sein Zeitalter I, 161 ff.⟩ hat anschaulich zu machen gesucht, wie sich der Verfall der Kirchentöne auf dem phrygischen vollzieht, durch generalisierende Analogie. Der Effekt jenes Verfalls der Kirchentöne war schließlich unser Moll, das auch nicht verständlich ist, wenn man nicht die generalisierende Bedeutung des Dur würdigt, ein Mangel, an dem übrigens all die vielfachen Mollerklärungen seit Rameau scheitern. 7) vgl. den für das lebendige Fortwirken des antiken Musiksystems lehrreichen und beherzigenswerten Aufsatz von Franz Bachmann: Der Volksgesang und die Molltonart. Beil. z. All. Ztg. 1904, Nr. 214 f.

52. 1) ⟨Thibaud⟩ Von Reinheit der Tonkunst, Heidelb. 1825, S. 96 f. 2) s. Bachmann, a. a. O. 3) Rep. p. 531: . . *καὶ γελοίως γε, πυκνόμαι' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραπάλλοντες τὰ ὦτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνὴν θηρευόμενοι, οἱ μέν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἠχὴν καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ὡ μετρητέον κτλ.* 4) Von Vincentino im 16. Jh. bis auf Johanna Kinkel; vgl. Riemann, Gesch. der Musiktheorie S. 358 ff. 5) p. 36. *τῷ τοῦ ἐπογδόου διαστήματι τα ἐπίτριτα πάντα ξυνεπληροῦτο, λείπων αὐτῶν ἑκάστου μόριον τῆς τοῦ μορίου.*

53. 1) Nach der Lehre der Pythagoreer, der Plat. Rep. p. 531 beipflichtet: *κινδυνεύει, ὡς πρὸς ἀστρονομίαν ὅμματα πέπηγεν, ὡς πρὸς ἑναρμόνιον φορὰν ὦτα παγῆναι . .* 2) cap. 10. 3) Polizian Nutricia v. 181 sq.: Nilive ruentis exsurdans vicina fragor. Stanze per la

giostra I, 28. Ironisch Lor. v. Medici, Simposio Cap. V Schluß. 4) Timaeus p. 35. 5) Rep. p. 617. 6) Spinoza, Ethica I, App. ⟨ed. Bruder I, 221⟩. Eine Zusammenstellung des Hauptsächlichsten über die antike Sphärenmusik bei Fr. Bellermann in seiner Ausgabe der Anonymi scriptio de musica p. 90—92 ⟨Anm. 84⟩. Über ihre Bedeutung in der mittelalterlichen Kunst- und Literaturgeschichte Piper ⟨schon 1847 in seiner Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst und — kürzer — in einer besonderen Schrift 1850⟩. Über ihre Wichtigkeit für die Ketzersekten des Mittelalters s. d. Verf. über verkannte Sternbilder in der mittelalterlichen Kunst, Repert. f. Kunstwiss. 35, 304 ff. Beziehung der Platonischen Weltzahl ⟨im Timaeus⟩ zum griechischen diatonischen System ⟨in seinem Sinne⟩ hat zuerst Fortlage zu erweisen gesucht im Anhang zu seinem Musikalischen System der Griechen in seiner Urgestalt, Lpz. 1847, S. 138 f., wobei er sich auf Böckhs Interpretation ⟨Über die Bildung der Weltseele im Timaeus des Platon in Daub und Creuzers Studien Bd. 3, S. 1—95, kl. Schr. 3, 109 ff.⟩ dieses Gegenstandes stützt. — Es ist charakteristisch für ihren musikalischen Unterschied, daß die Alten die Anordnung in der diatonischen Folge fanden, die Neueren aber ⟨auch Kepler, Harmonice mundi, Linz 1619, 3. Buch⟩ in der harmonischen. Das sogenannte Bodesche Gesetz ⟨der Abstände der Planeten von der Sonne⟩ hat so an der Hand der Harmonielehre lange vor Titius ⟨Ausgabe von Bonnets Betrachtungen der Natur 1772⟩ und Bode der Jesuit Marius Bettinus ausgesprochen ⟨Apiaria universae philosophiae mathematicae Bononiae 1642 Apiar. X Progymn. I. Propos. III fol. 10 sq.⟩.

54. 1) Narrenschiff hrsg. v. Zarncke ⟨Lpz. 1854⟩ 73, 22. 2) Deutsche visio Tungdali v. J. 1461. Cgm. 409 f. 351 b.

55. 1) Cantantibus organis illa in corde suo soli Deo decantabat. Brev. Rom. ad 22. Nov. vgl. Philol. 1912, S. 140 f. 2) *ἄγε μοι λίγεια φόρμιγξ . .* I v. 1. *ὑπὸ Δώριον ἁρμογὰν — Ἐλεφαντοδέτων μίτων λύρας . .* VIII v. 1 f. M. P. Gr. 66, 314. 346. 3) Kant, Kritik der Urteilskraft I, § 53 u. Anm. 4) H. Herm. Roussack, Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts. Weida 1910 ⟨Lpz. Diss.⟩.

56. 1) Ant. Springer, Commentatio de artificibus monachis et laicis medii aevi. Bonnae 1861. 4°. 2) *αἵ τε γὰρ τέχναι βανανσοί που ἅπασαι ἔδοξαν εἶναι.* Plato, Rep. p. 522. 3) So Walafried Strabo in den Versen über die «vis pessima» der von Karl von Ravenna nach Achen verpflanzten Bronzestatue Theodorichs ⟨de imagine Tetrici v. P. L. Ae. Car. II, 829 sq.⟩; vgl. unten S. 88. Karls Reiterbild — im Deminutiv! — aus dem Kirchenschatz von Metz jetzt im Musée Carnavalet in Paris, s. Müntz, Journal des Savans 88, p. 41. 4) A. Springer, Die Künstlermönche im Mittelalter. Mittlg. d. k. k. Zentralkommission VII ⟨1862⟩; über «Bernardus, Bischof von Hildesheim» S. 39, wo aber seine Aufmerksamkeit auf antike Kunstwerke nur gestreift wird; Bauleistungen der Mönche und selbst Bischöfe S. 43. S. Brunner, Die Kunstgenossen der Klosterzelle, Wien 1863; J. v. Schlosser, Wiener S. B. 1890, S. 29 u. Wiener Quellenschriften N. F. IV, 421. 5) «Muros erexit caelitus — vivis utens lapidibus» ⟨nämlich Christus als Baumeister⟩. Alter «Hymnus de confessoribus». Über das Architektursymbol s. weiter unten S. 60 f. 6) Wie Victor Schultze, Archäologie der christlichen Kunst ⟨München 1895⟩, S. 366.

57. 1) Var. IV, 51. 2) Dagegen spricht Einharts Zitat, Jaffé, Bibl. rerum Germ. 4, 478 und eine Yorker Konstitution von 926, die Stieglitz, von altdeutscher Baukunst, Lpz. 1820, 3. Absch. ⟨S. 47⟩ zitiert, daß jeder Baumeister die Bücher Vitruvs und Euklids verstehen müsse. 3) Ramé, De l'état de nos connaissances sur l'architecture Carlovingienne ⟨1882⟩ bei J. v. Schlosser, Wiener Sitzungsberichte 1890, S. 3 Anm. More romanorum, opus romanum bedeutet jedoch im Mittelalter wirklich Quaderbauten, «Schöpfungen ausgebildeter Steinmetzkunst im Gegensatz zu den Not- und Holzbauten der Barbaren». Springer, Die Künstlermönche im Mittelalter. Mittlg. d. k. k. Zentral-

komm. VII ⟨1862⟩, S. 4. 4) Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst. Kleine Schriften hersg. von Manfred u. Hans Semper ⟨Stuttgart 1884⟩, S. 202. 5) l. c. A. 1. 6) XI c. 14 de partibus architecturae. l. c. f. 185 v. b. sq. 7) Im Wigalois 7077, im Titurel ⟨s. unten S. 63, A. 6⟩ der «Grundriß». 8) VI c. 7.

58. 1) l. c. VI, 13. 2) Zeller IV², 727. 3) So Filarete s. u. S. 162. 4) c. 7, 21. 5) s. u. S. 97 A. 8. S. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und ein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance, Straßburg 1895, mit Streiters Kritik in der Beil. z. Allg. Zeitg. 1896, Nr. 98. 6) Tradition der Steinmetzzeichen durch die Byzantiner ⟨Hagia Sophia⟩ auf die Romanen ⟨Vierpaß-Schlüssel⟩, Gotik ⟨Dreipaß⟩ u. Renaissance s. Frz. Ržiha, Studien über Steinmetzzeichen. Mittlg. d. k. k. Zentralkommission N. F. IX, S. 41, wo auch röm. u. griech. Zeichen. 7) Im griechischen Altertum ⟨mit der gewichtigen Ausnahme von Samothrake bei Ržiha auf Taf. 67⟩ und an den großen Bauten Roms sollen diese Zeichen nicht die praktische Wichtigkeit gehabt haben, wie seit dem Eintritt der jungen Völker in die Kunstgeschichte ⟨s. Ržiha a. a. O. VII, 114, sehr häufig schon an den Bauten Diokletians in Spalato⟩. Vielleicht hängt das mit ihrem noch naiveren Glauben an die unmittelbare Kraft von Runen zusammen. Daß sie sich an romanischen Mönchsbauten nicht finden, spricht für ihren antik heidnischen Charakter. Sie bilden ein Kennzeichen der weltlichen Bauhütte und gipfeln daher mit deren Einfluß in der Gotik. Mit der Reaktion gegen diese in der italienischen Renaissance tritt, wie das germanische Element, so auch das Zeichenwesen wieder zurück. 8) Ržiha a. a. O. IX, 44. 9) Ržiha VII, 44.

59. Über die Frage der antiken Kollegien vgl. Repert. f. Kunstwiss. 17, 50. 2) Vitruv. I, 2, 2; vgl. J. v. Schlosser, Wiener S. B. 1890, S. 35. 3) Jos. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes u. seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freib. 1902, S. 101. 111; cf. Durandus, Rationale div. off. I, 1: «Dispositio autem materialis ecclesiae modum humani corporis tenet.» Jul. v. Schlosser, Quellenb. z. Kunstg. d. Mittelalters, S. 242 ⟨Zeit 1055—1082⟩: de bene consummatis ecclesiis secundum doctores . ., quod ad staturam humani corporis esset formata . . cancellum pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, crucem . . duabus manicis seu alis pro brachiis et manibus, navim . . pro utero et crucem inferiorem eque duabis alis versus meridiem et septentrionem expansam pro coxis et cruribus. 4) III c. 1. 5) Arzt, Sohn des Baumeisters: l'edificio del corpo humano. Venet. 1550. 8°. ⟨Ex. d. Münch. Hof- u. Staatsbibl.⟩ 6) XVI. 7) I. Petri 2, 5 ff.

60. 1) Zur systematischen Ausbildung gelangte diese historische Spekulation erst in der Barockzeit in dem großen Werke des Jesuiten Vilalpandi, worüber in Bd. II. Schon Alberti ⟨de re aedif. IX c. 7⟩ überliefert die bez. theologischen Spekulationen über die Arche Noe. 2) Quaestiones in Exodum II qu. 177 c. 5. 3) Visio III c. 2. 4) *τετράγωνος*: Simonides ⟨Bergk, Poet. lyr. gr. III³, 1115 sq.⟩ Aristoteles Eth. Nikom. I c. 11 ⟨Bekker⟩ p. 1100 b. 22. Dante, Paradiso 17, 24: ben tetragono ai colpi di ventura. Der «wol gevierde man» Walthers v. d. Vogelweide 79, 38 L.; vgl. des Verf. Aufs. i. d. Beil. z. Allg. Ztg. 1900, Nr. 143. 8) ad Ephesios c. 9. 6) III 1, 3. 7) quotidie obsidemur, quotidie prodimur, in ipsis coetibus et congregationibus nostris opprimimur Tertull. Apol. c. 7. 8) Tertull. adv. Valent. c. 3: nostrae columbae etiam domus simplex, in editis semper et apertis et ad lucem; amat figura . . . . orientem, Christi figuram.

61. 1) I. Petri 2, 5. 2) de anima c. 16. 3) Epist. 32, 12. 15 ⟨MPL. 61, 337⟩: Er bezeichnet es als «quasi privatus ingressus». Die Verse eröffnen «hanc secretiorem forem: . . et laetis decet huc ingressus ab hortis. Unde sacrum meritis datur exitus in paradisum . . . Sancta nitens famulis inderluit atria lymphis Cantharus, intrantumque manus lavat amne ministro. Dantes Paradies mit dem zweigeteilten Wasser der «fon-

tana salda e certa» ⟨Purg. 28, 124⟩ — Lete und Ennoe! — liege in diesem Vorstellungskreise. Wie tief er «mystisch» sinken kann, verrät in der deutschen Literatur eine Stelle in «Heinrich Stillings Jugend». 4) Dehio, Bayr. Ak. 1882. 5) Strzygowski, Orient u. Rom. Beitr. z. Gesch. d. spätantiken u. frühchristl. Kunst, Lpz. 1901, S. 8 ff. 6) Die herrschende Ansicht bis auf A. Zestermann, De basilicis libri III, Lips. 1847. 7) Fel. Witting, Die Anfänge der christl. Architektur. Gedanken über Wesen u. Entstehung der christl. Basilika. Straßb. 1902, S. 53 f. 8) Burckhardt, Cicerone II⁷, 198. 9) Literatur bei Witting a. a. O. S. 10.

62. De re aedif. VII c. 14. 2) l. c. Capiti autem ⟨das wäre der Apsis⟩ . . . recte cervix quasi quaedam columna supponitur, docens nos religionem sanctam in unam fidei consistere validissimum firmamentum. 3) V, 1, 6, als Gewölbe? «testudo» bedeutet jede Decke ⟨VI, 2 die des Atriums vgl. Servius ad Aen. V, 509⟩. Auf dem Gewölbe der Maxentius-Basilika besteht Kraus I. 1, 278. 4) Etymol. XV. 4, 11: basilicae prius vocabuntur regum habitacula, unde et nomen habent, nam *βασιλεύς* rex et basilicae regiae habitationes. Nunc autem ideo divina templa basilicae nominantur, quia regi ibi omnium Deo cultus et sacrificia offeruntur. Der Pilger von Bordeaux in Jerusalem 333: ibidem modo jussu Constantini imperatoris basilica factum est, i. e. dominicum cf. Dehio, Genesis d. christlichen Bas. 310 ff. 5) Gratiarum actio ad Grat. imp. pro consulatu ⟨nach 419⟩ p. 354, 23 sq. cf. 36 sq.! Peiper. 6) p. 46. 7) de anima c. 16.

63. 1) I, 6, 4. 2) de Is. et Osir. c. 12. 3) «bodenständig» Strzygowski a. a. O. 148 ff. 4) Adler, Der Felsendom u. die heil. Grabeskirche zu Jerusalem, Berl. 1873 ⟨Virchow-Holtzendorffs Sammlg., Bd. VIII⟩. 5) J. N. Sepp u. B. Sepp, Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche ⟨München 1882⟩, nach Görres, Lohengrin, Einleitg. XVI ff. 6) Sulpiz Boisserée, Über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grabes in dem Heldengedicht: Titurel, Kap. III ⟨Abhdlg. der Philos.-Philol. Kl. d. bayr. Ak. I [1835], S. 328. 330. Den «Tempel von Jerusalem» in früh-germanischen Darstellungen von gewölbten Bauten ⟨auf Münzen von Dorestad, angelsächsischem Schrein⟩ s. Alex. Bugge, Die Wikinger ⟨Halle 1906⟩, 5 Abschn. Ein anderer Phantasietempel der deutschen Lit. des Mittelalters Adams von Bremen Beschreibung des Tempels der großen skandinavischen Götter in Ubsola ⟨Upsala, Gesta Pontificum Hammenburgensium, ed. Lappenberg M. G. S. S. VII, 379. IV cap. 26⟩ zeigt in seiner Vergoldung ⟨Lichthülle?⟩, noch mehr aber in der von oben herabreichenden goldenen Kette ⟨Schol. 138: Catena aurea templum illud circumdat, pendens supra domus fastigia . . aurea catena Homeri s. unt. S. 115⟩ antike Bezüge ⟨eo quod ipsum delubrum in planitie situm montis in circuito habeat positos ad instar theatri. Rundtempel?⟩. «Das Pantheon der nordischen Völker» nennt ihn Leitschuh ⟨Karoling. Kunst, S. 274⟩. 7) de aedificiis Justiniani I. 8) Andrea Guarna de Salerno, Simia. Milano 1517. Bramante vor der Himmelspforte von Petrus geprüft und schließlich zur Hölle abschwenkend, vgl. Kraus II², 634 Anm. 9) Bei Cicero, De Oratore III c. 40 ⟨162⟩, der an dem Bilde die dissimilitudo anmerkt, wenngleich Ennius eine Sphära auf der Bühne habe anbringen lassen: tamen in sphaera fornicis similitudo non potest inesse. L. B. Alberti hat diese Stelle im Sinn, wenn er verlangt, daß das Tonnengewölbe, das er wegen seiner dignitas als «gerundeter Himmel» für alle Langhausbauten obligat macht, als Sphaera ausgemalt werde, de re aedif. VII c. 11.

64. 1) Erstes Beispiel S. Pudenziana: s. Kraus I, 327. 2) Gen. 28, 18. 31, 45. Exod. 24, 4. Jes. 19, 19. 3) Cohort. ad Graecos c. 4. 4) Galat. 2, 9. 5) Cant. 3, 10. Prov. 9, 1. 6) 1, 3. 15. 7) ⟨Münz gegen⟩ Kraus I, 25: erbaut 425—430. 8) In S. Francesco ⟨bis zum Umbau 1261 S. Pietro, Mothes S. 79. 472⟩. Hübsch, Die altchristl. Kirchen, Karlsruhe 1863, S. 32. Vgl. Mothes ⟨Die Baukunst des Mittelalters

in Italien, Jena o. J. 1883, S. 79⟩, der die antiken Vorbilder in S. Giovanni Evang. nachweist.

65. 1) Spec. doctr. XI c. 18 nach Isidor lib. 19. *) Alberti als antiker Metriker im Italienischen dankt seine Bekanntheit auch wohl wesentlich der Aufnahme seines Distichons:

Questa per estrema miserabile pistola mando
A te che spregi miseramente noi

in Vasaris Vita di L. B. Alberti Architetto Fiorentino ⟨Mil. II, 538⟩. 2) Schon Ruskin. Jetzt W. Worringer. Fermprobleme der Gotik, Münch. 1911. 3) Kraus I, 290.

66. Kraus II, 1, 101. 2) Daß er literarischen Ursprungs sei, vermutete man schon früher und zitierte wohl Lor. Vallas Verwünschung der eckigen Schrift: «codices gothice scriptos» ⟨Elegantiae linguae latinae praef.; vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien⁴, S. 32, sowie den ganzen § 22, jedoch die praef. zu lib. III l. c. f. 80: quae gens si scripturam Romanam depravare potuit, quid de lingua . . . putandum est? Der Renaissancebearbeiter einer mittelalterlichen ars dictandi, Petrus Bonherius Sabulensis in elucidarium Conradi de Mure a se repurgatum a. 1513: et pro romano geticus pollebat ubique sermo. Nach du Cange de causis corruptae latinitatis c. 55 in Henschels Ausg. des glossarium med. et inf. lat. I, 34. 3) ⟨Lord Kames⟩ Elements of Criticism 1761; in der Übersetzg. von J. N. Meinhard ⟨Wien 1791⟩ VI, 94. 4) Durm, Handb. d. Architektur. Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1880. Vgl. Helmholtz, Scheffler, Physiol. Optik ⟨Braunschweig 1864⟩, S. 2 f.; Märtens, Der optische Maßstab ⟨Bonn 1877⟩. 5) Allg. Theorie der schönen Künste. Artikel: Bogen. 6) Ebenda. Artikel: Säule. Noch Schnaase ⟨Gesch. d. bild. Künste, 1867, III, 24⟩ sagt: Die Säule in der hergebrachten Form fordert das grade aufliegende Gebälk, der Bogen als ein Mittleres zwischen der horizontalen und vertikalen Richtung erfüllt diese Forderung nicht. 7) vgl. unten S. 159. Alb. Haupt, Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen ⟨Lpz. 1909⟩, S. 66 f. liest bereits aus Venantius Fortunatus das Lob germanischer Holzarchitektur auf Kosten des Steinbaus! ⟨Der heimische Wald bietet Schutz.⟩ 8) Ästhetik ⟨i. d. Werken I. Abt., Bd. 10—12⟩ II, 316 f. gegen Hirts ⟨Baukunst nach den Grundsätzen der Alten⟩ Verteidigung der Halbsäulen neben den Wänden, die zum Schutz von Unwetter hinzugekommen: «widerlich weil zwei entgegengesetzte Zwecke . . . sich vermischen» bezieht sich auf Goethe v. dtsch. Bauk. 1773: «ihre Natur ist frei zu stehen. Wehe den Elenden, die sie an plumpe Mauern geschmiedet.» 9) «Jetzt auf dem Domplatz aufgestellt, ursprünglich aber wahrscheinlich für die Michaeliskirche bestimmt». Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik ⟨Berlin 1885⟩, S. 23, wo ausführlicher darauf eingegangen wird.

67. 1) Zumal seit 1588 u. f. J. Sixtus V. durch Wiederaufrichtung der Obelisken in Rom diese Architekturform gleichsam auf eine klassische Basis gestellt hatte. Auch die monumentale Ehrung Gustaph Adolfs in der Pfalz erfolgte durch einen Obelisken. Doch tritt der Obelisk mit ⟨auf?⟩ dem Elefanten und auf einer architektonischen Substruktion mit Treppenbekrönung als Träger einer seltsamen Figur mit Flügel, Füllhorn und Locke, die auf seiner mit einem umgestürzten Kelch bedeckten Spitze schwebt ⟨*Καιρός*?⟩ schon 1497 in den Venezianischen Illustrationen zum Polifilo auf ⟨b. v. u. X⟩; vgl. unten S. 163. Im Anschluß an die Colonna Trajana behandelt ihn mit Verweisung auf Plinius Serlio III, 4 ⟨Opere, Vinegia 1600, p. 77 verso s.⟩. 2) Cyrill von Jerusalem Katech. XII c. 17. 3) s. unten S. 71 u. A. 1 f. 4) de anima c. 36. 5) Aeneis VI v. 847. 851.

68. 1) de catechizandis rudibus c. 12. 2) de civ. dei XII c. 25. 3) s. des Verfassers Abhandlung «Innere Form» in der Beil. z. Allg. Zeitg. v. 1905 Nr. 139. 4) Aug. berichtet selber über seine «libri de Pulchro et Apto, puto duo aut tres» in den

Conf. IV c. 13 sq. Sie gingen danach platonisch vom ἔρως aus und waren aus diesem Gefühle heraus an den von ihm bewunderten syrischen Rhetor Hierius gerichtet, dessen Aufmerksamkeit er dadurch ⟨«ob os contemplationis meae» Mss. sex: modos contempl. M. P. L. 32, 703⟩ erringen wollte. 5) p. 474 d. 6) Rep. V, 457 A.: ὅτι τὸ μὲν ὠφέλιμον καλόν, τὸ δὲ βλαβερὸν αἰσχρόν. 7) de oratore II, 4 ⟨17 sq.⟩. Diesen Gebrauch des «aptum» im Mittelalter illustriert G. M. Drewes an Rabanus Maurus ⟨Hymnol. Studien zu Venantius Fortunatus u. R. M., München 1908⟩. 8) Epist. 138 ⟨MPL 33, 527⟩. 9) universi saeculi pulchritudo, cuius particulae suis temporibus aptae sunt l. c. 10) 95, 6. 11) cf. Aug. in psalmum 95 enarratio 7 ⟨v. 6⟩ ⟨MPL. 37, 1232⟩.

69. 1) de civ. dei VIII c. 7. 2) Hierüber ausführl. unten S. 152 ff. 3) Oratio contra gentes c. 35. ἐκ τῆς συμμετρίας καὶ τῆς πρὸς ἄλληλα τῶν μερῶν ἀναλογίας . . . ⟨MPGr. 25, 69 = I, 27⟩. 4) de div. quaest. qu. 78. 5) de civ. dei XXII c. 24. 6) de div. quaest. l. c. 7) de civ. dei l. c.

70. 1) de civ. dei XXIV c. 24, 4. Ein höchst beachtenswertes, weit ausgeführtes Beispiel vom Überfließen des antiken Götterideals in die christliche Vorstellung vom Zustand der Körper nach der Auferstehung, wenn der Mensch zu seinem Ausgang als himmlisches Urbild des Schöpfers zurückgekehrt sein wird, bietet der Schluß der Abhandlung de anima et resurrectione des Gregor von Nyssa ⟨vgl. S. 96 A. 6⟩; s. auch denselben de hominis opificio cap. 16. Die gleiche Verbindung dieser Vorstellungsweisen taucht wieder auf bei Schiller: worüber Bd. II. 2) de civ. dei XII c. 6. 3) de civ. dei VII c. 30. 4) de civ. dei XXII c. 24, 3. 5) Ephräm, der Syrer, im 37. Gesang gegen die Grübler ⟨XIII, 4 der Übers. v. Zingerle II, 109⟩. Satan ist hier auch der Unterweiser in den Künsten. 6) Cyrill von Jerusalem, Katech. IV c. 23.

71. 1) adversus Hermogenem MPL. II, 219—264. 2) c. 38: der Begriff des Contours ⟨extrema linea⟩ dient dem materialistischen Maler gegenüber als argumentum ad hominem: So wie in ihm alles Materielle begrenzt ist, so «deus universitatis extrema linea est». Die Hyle ist bei den Neuplatonikern die Grenze aller Dinge ⟨extrema linea⟩. Proclus in Plat. Cratylum comment. p. 106: τὰς μερικὰς ψυχὰς ἀπὸ τῶν παχυσμάτων χωρίζων τῆς ὕλης; p. 110: οὗτος ἀχώριστος εἴη τῆς ὕλης. cf. p. 69: καθόσον δ' οὐ δίδωσιν ἑαυτὸν τῇ εἰς ὕλην δημιουργίᾳ, . . ἀποτέτμηται. 3) «documentum artis suae dum ostendit, ipse se pinxit.» «non intelligentes, quorum Hermogenes extrema linea est.» l. c. p. 224. 4) contra Academ. III, 18, 41. de civ. dei IX c. 10.

72. 1) Augustin, de civ. dei X c. 16. 2) Bei Eusebius, praep. evang. III c. 7. 3) de civ. dei XII c. 4. 4) de civ. dei X c. 14. 5) de civ. dei IX c. 10. 6) Ennead. V lib. VIII c. 1. Anwendung auf den biblischen Gott ib. c. 7. 7) de civ. dei X c. 23 sq.

73. 1) Preger, Gesch. d. dtsch. Mystik III, 172; vgl. auch Rich. Volkmanns Praef. zu Bd. II seiner Ausg. von Plotins Enneaden, Lips. 1884. 2) vgl. S. 113. Die «heidnischen Meister»-Vorbilder der mystischen vita activa in Predigt Nr. 9 über Lukas 10, 38 bei Pfeiffer; nicht beachtet von Denifle, der ⟨Arch. f. Lit. u. Kirchg. II⟩ Eckhart nur zu einem verworrenen Popularisierer der Scholastik stempeln möchte. «Dionîsîus» als steter Gewährsmann Eckharts in den von Sievers hersg. Predigten. Zs. f. d. Alt. ⟨N. F. III⟩ 15, 373—439. Plato selbst, dort 417, Z. 84; vgl. unten S. 113 A. 5. 3) So Heptaplus III c. 1; vgl. des Verfassers Rätsel des Michelangelo S. 208 f. 4) An Lindner 19. 12. 1761. 5) Gespräche über die Poesie v. 1800. 6) Briefwechsel hrsg. v. Riemer, Berl. 1833 f. I, 190 f. 7) Kastners Agape, Jena 1819, u. Baumgarten-Crusius, Dionys. Areop., Jena 1823. 8) Jos. Stiglmayer, Das Aufkommen der Pseudo-Dionys.-Schriften. Progr. Feldkirch 1895. Ders. zur Lösg. Dionysischer Bedenken. Byzant. Zeitschr. 7 ⟨1898⟩, 91 ff. 9) vgl. Bd. II.

74. 1) Epist. IX, 5; vgl. oben S. 27. 2) Origenes, contra Celsum II c. 5. 3) *ἐν τῇ περὶ νοητῶν τε καὶ αἰσθητῶν πραγματείᾳ* Ecclesiast. Hierarchia I, § 2 ⟨MPGr. I, 155⟩. 4) Coelest. Hierarchia I, § 2. 5) Ecclesiast. Hierarchia I, § 4. 6) Mystica Theologia c. II ⟨MPGr. I, 1026⟩. 7) de div. nomin. IV, 8 sq. cf. MPGr. I, 378. 398. 488 sq. Vgl. den Abschnitt «Mystische Bewegungslehre des Platonismus» in des Verf.s Rätseln des Michelangelo 177—186 u. unten im 3. Abschnitt. 8) X c. 30 sq. c. 32: Geruch, c. 33: Gehör, c. 34: Gesicht. 9) p. 66 A. sq. ⟨*ἀκοή* u. *ὄψις* 67 sq.⟩. 10) de civ. dei XV c. 22.

75. 1) s. MPGr. I, 365 sq. dazu II, 321 die Subjektivität der Sünde, als das einzige *κακόν*. Vgl. Jos. Stiglmayer, Der Neuplatoniker Proklos als Vorlage des sog. Dionys. Areop. in der Lehre vom Übel, Hist. Jahrb. der Görresg. 16 ⟨1895⟩, 253—73 und H. Koch, Proklos als Quelle des Pseudo-Dionys. Areop. in der Lehre vom Bösen, Philologus 55 ⟨1895⟩. 438—54. Merkwürdig und das besondere Glück dieser Spekulationen in der künstlerischen Sphäre erklärend die Bezeichnung des Bösen als *ἀσύμμετρος* ⟨de div. nom. IV, 31⟩. Der Gegensatz das Symmetrische ist die Mischung des Ungleichen gestaltet und begrenzt ⟨*εἰδοπεποιημένον καὶ ὡρισμένον*⟩. 2) Das Böse vor Gott gut, de div. nomin. IV, 30, nicht in der Natur ib. IV, 26, überhaupt nicht IV, 32. 3) Ennead. I, 6, 6: *ἡ δὲ ἑτέρα φύσις τὸ αἰσχρόν*. Das Schöne aber ist mit der *μοῖρα ἡ ἑτέρα τῶν ὄντων* bei Gott und ist eigentlich das Seiende: *μᾶλλον δὲ τὰ ὄντα ἡ καλλονή ἐστιν*. Die prinzipiellen Ausführungen über die *διττὴ φύσις — νοητή* und *αἰσθητή — «ἄμεινον μὲν ψυχῇ ἐν τῷ νοητῷ εἶναι»* — finden sich Enn. IV, 8, 7. ⟨Die Baseler Folio v. 1580 überdruckt hier fälschlich: liber nonus statt octavus!⟩ 4) vgl. Bd. II. 5) Zum Jesaias V v. 20.

76. 1) de divin. nominibus IV, 7 ⟨MPGr. Dion. I, 356⟩. 2) quia unitate continetur et non implet unitatem ⟨de vera religione c. 34 MPL. Aug. 3, 150⟩, eine interessante Interpretation des Formalprinzips des Schönen als Inhaltslosigkeit, die die Kantische vorausnimmt. 3) de div. nom. IV, 7 nach Platos Kratylos. 4) Über die Ciceronische Vermittlung vgl. oben S. 68 ⟨Augustin⟩, unten S. 149 ⟨L. B. Alberti⟩. Ciceros Romanisierung des Stoizismus im *καλόν* = honestum berührt Zielinski, Cicero im Wandel d. Jahrhunderts, 2. A., S. 373. S. auch Hildebert, Moralis philosophia de honesto et utili ⟨MPL. 176. 1008 sq.⟩. 5) Summa theol. 22 qu. 145. 2 c, 4 c. 6) Anläßlich Jos. Jungmann, Ästhetik ⟨2. Aufl. von die Schönheit und die schönen Künste⟩, Freiburg 1884. 7) Summa theol. 1 qu. 39. 8 c. 22 qu. 145. 2 c, qu. 180. 2—3. 8) l. c. 12. qu. 39. 2 c. 9) l. c. 22 qu. 145. 3. 10) ed. Creuzer Francof. ad Moenum 1822. III, 63. 11) contra Celsum I c. 54 sq. 12) c. 52 f.

77. 1) s. unten S. 79. 2) Über die gallorömische Antike s. Vöge. Die Anfänge des monument. Stiles im Mittelalter ⟨Straßb. 1894⟩, S. 109 f. Le Blant, Etudes sur les sarcophages d'Arles p. 48 s. 63 s. 3) Mâle, L'art de XIII. siècle. 4) Besuch antiker Kunststätten — Weinreben, Säulen u. a. Werke des Phidias — durch Petrus und seine Gefährten in den sogenannten Clementina, Hom. XII, 12: *ἔνθα οἱ ἀμπέλινοι στῦλοι ἦσαν, ὅμως ἅμα αὐτοῖς ἄλλο τε τῶν Φειδίου ἔργων ἐθεώρει* und Recogn. VII, 12: continuo ad locum, in quo erant columnae mirabiles, properamus. Erant autem in aede quadam positae, in qua Phidiae opera permagnifica habebantur, quibus intento unusquisque nostrum detinebatur aspectu. Die besondere Wirkung des Phidias auf die christlichen Schriftsteller ⟨Clemens cohort. c. 4. Origenes contra Celsum 8, 17. Tertullian de resurr. c. 6. Gregor v. Nazianz oratio 34⟩ soll auf die Überführung des Zeus nach Konstantinopel ⟨Zonaras, Annal. XIV⟩ zurückgehen; s. Furtwängler in der Festschrift für Perrot. 5) «Constantine cades et equi de marmore facti» Sathas, Annuaire de l'association des études grecques 1882, p. 141, über Phidias u. Praxiteles als nackte Philosophen vor Tiberius seine geheimen Gedanken enthüllend ⟨nuda veritas!⟩ aus den Mi-

rabilia urbis Romae. Vgl. Müntz, Traditions antiques au moyen âge. Journ. des sav. 1888, p. 162.

78. 1) Clemens Al. cohortatio ad Gr. c. 4. Ihr unzerstörbares Fortleben belegt im Orient der vom Himmel gefallene Brief Christi ⟨über Heiligung des Sonntags⟩ mit jüdischem Gegenstück ⟨über die des Sabbats⟩; worüber Bittners Abhdlg. d. Wiener Akad. 1906. 2) Apollod. 3, 12, 3. Ovid. fast. 6, 421 sq. Dion. Hal. 1, 68. 3) Curtius, Griech. Etymologie 536 ⟨518⟩ stellt es zu W. var, auf die Verehrung der Götter bezüglich. 4) Cyrill v. Jerusalem, Katech. XII. Irenaeus, Contr. haer. III, 21, 7. 5) Daniel 2, 34. 3, 25. 6) Cyrill v. Jerus., Katech. XII, 15; Petrus Chrysologus Hom. 147: namentlich letztere Behandlung dieser Proposition des Themas de incarnatione bedeutungsvoll, da sie von der Berechtigung des Verlangens nach der Sichtbarwerdung der Gottheit ausgeht, die nur so Liebe, unsichtbar aber nur Furcht erwecke.

79. 1) Irenaeus contra Haer. III c. 22. 2) de fide orthodoxa IV c. 16 nach Evagrius, Hist. IV c. 27, der den Procop ⟨de bellis II c. 12⟩ dafür zitiert. 3) Strom. V c. 5. «*δακτύλιον μὴ φορεῖτε μηδὲ εἰκόνας αὐτοῖς ἐγχαράσσειν ἰλεῶν*». 4) s. unten S. 85. 5) Hist. eccl. VII, 18.

80. 1) Kraus, Gesch. d. chr. K. I, 180. 2) Die theoretische Begründung ihres Kults gleichberechtigter Bilder im Kapitel über Karpokrates bei Irenaeus contra haer. I c. 25, 2. 3) s. unten S. 85 libri Carolini IV, 25. 4) Über die Rhetorenstatue des Presbyters Hippolyt s. Vict. Schulze, Arch. d. christl. K. 286, Kraus a. a. O. I, 2. 30. 5) Acta Ap. 19, 24 sq. 6) ed. Wattenbach, Lpz. 1870; vgl. V. Schultze a. a. O. 246 f. Bezeichnend auch die Legende von den christl. Bildhauern, die auf Befehl Diocletians «fecerunt simulacrum solis ⟨vgl. oben S. 18⟩ cum quadriga, Victorias, Cupidines», aber sich weigern einen Äskulap zu machen ⟨Aesculapii simulacrum non fecerunt⟩. Passio SS. Simproniani etc. ed. Wattenbach, Sitzgsber. d. preuß. Ak. 1896. 2. S. 1293 ff. 7) Kraus a. a. O. I, 216. Vorwürfe gegen solche Künstler Tertullian, De idolatria c. 7. 8. adv. Hermog. c. 1. Marken interkonfessionellen Fabrikats s. Le Blant, Mél. d'Arch. et d'Hist. 3, 445 s. ⟨les atéliers de sculpture chez les premiers chrétiens⟩. Die Beliebtheit von Amor und Psyche zeigen die hübschen Katakombenbilder bei Wilpert u. a. a. O. Tafel 52 f. 8) Baruch ⟨«Jeremias»⟩ 3, 38. Sie trifft sich mit der Platonischen Vorstellung von der Schönheit des Weisen: «Nur der Gerechte ist schön»; vgl. Clemens. Paedag. III c. 1.

81. 1) Weis-Liebersdorf a. a. O. S. 8. Die majestätischen Raumverhältnisse werden hier für die Änderung des Typus geltend gemacht. 2) Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms ⟨Freiburg 1903, S. 103 ff.⟩. Kap. IV. Die Bart- und Haartracht auf den Katakombenmalereien ⟨vgl. Marquart, Privatleben der Römer II, 582⟩. Er stützt sich auf des Clemens v. Alex. um 190 verf. Paedagogus, der ⟨3. 11⟩ das bärtige Kinn ⟨*ἀώριον γένειον*⟩, als den Christen geziemend, vorschreibt ⟨Migne, P. Gr. 8, 633⟩. 3) Nach Apocal. 4, 2 ff.; vgl. Kraus I, 202 über antike Anregung. 4) Wilpert, Römische Quartalschrift 4, 53 f. Dagegen V. Schulze, Prinzipienfragen der christl. Archäologie, S. 14. Die betr. Darstellungen des 4. Jahrh.'s ⟨häufiger in der Sarkophagskulptur zusammengestellt⟩ bei Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, im Textband § 71 ff. 5) Felix Witting, Von Kunst u. Christentum; Plastik u. Selbstgefühl. Von antikem und christlichem Raumgefühl. Raumbildung u. Perspektive. ⟨Straßburg 1903.⟩ 6) Wortlaut bei Kraus a. a. O. II, 1, 1 f. Der Brief des Nilus an den Exarchen Olympiodor, der die Aktualität der Bilderfrage zuerst bezeugen soll, wird an den Anfang des 5. Jahrhunderts gesetzt. Man findet auch darin die beiden antiken Argumente; cf. MPGr. 94, 1173. D. ⟨N.⟩; vgl. unten S. 83 A. 6. 7) Der unbestattete Polydor als blutender Strauch bei Virgil 3, 27 sq. spukt noch in der Höllenphantasie der Neueren. Dante, Inf. 13, 48.

82. 1) Über den antiken Typus des christlichen Sarkophags mit den 7 Arkaden, Christus in der Mitte als Gottheit s. Le Blant, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens. Mélanges d'Arch. et d'Hist. 3, 443. 2) Daß hierbei an die Lebensbilder der Abgeschiedenen ⟨Portrait⟩ jetzt weniger gedacht wird, als an das der sie vertretenden Seelen, erhellt hier schon aus dem neuplatonischen ⟨s. unten S. 92⟩ Verruf der Portraits als des Idols der Idole. Daher so leicht biblische Heilige ⟨von Noah bis Maria⟩ und Märtyrer die Oranten vertreten; vgl. Kraus Real-Enzykl. d. chr. K. II, 538. Vgl. Hans Dütsche, Ravennatische Studien. Beiträge zur Geschichte der späten Antike ⟨Lpz. 1909⟩. Kap. 3 u. 4 über Nachwirkg. alter volkstüml. Beziehungen der Musen zu den Unterweltsgottheiten in der christlichen Sarkophagplastik. «Parzen, Musen und Leser» als christliche Personifikationen, «Euche» ⟨oratio⟩ als Orans, Musen in den Katakomben bei Wilpert a. a. O. 3) Pausanias IX, 22, 1 ⟨2⟩, woraus dann mystische Bezüge auf die Gesundheit der Seelen ⟨Paus. II, 3, 4⟩ fließen; vgl. Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art grécorom. et l'art chrétien. 4) Die besondere Beliebtheit dieses Vorwurfs in der Zeit des aufkommenden Christentums beweisen sogar theatralische Aufführungen; s. Friedländer, Sittengeschichte II, 269. Daß sie mit orphischen Hymnen zusammenfalle, vertritt Heussner, Die altchristl. Orpheusdarstellungen ⟨Kassel 1893⟩; bei der spez. kunsttheoretischen Bedeutung des Orpheussymbols für die ältesten Kirchenväter ⟨Clemens, cohort. ad Gr.⟩ unnötig. 5) Usener, Sintflutsagen S. 214 ff. 6) Ovid, Metam. V, 551 sq. erhielt sie so in Erinnerung und vermittelte zugleich den Übergang zur Fischsirene. V, 558: super fluctus remis insistere. Vgl. des Verf. Abhandlg. im Repert. f. Kunstwissensch. XXXV, 298. 7) Abgebildet bei Evans l. c. p. 316. 8) Auf diese Weise wird dies jetzt als unverstandene Dekoration ⟨Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1, 403⟩ geltende antike Symbol eher gerechtfertigt, als durch die freilich wenig angemessene Beziehung auf die ⟨Verlockung zur⟩ Wiedergeburt ⟨Menzel, Symbolik II, 384⟩; und zwar grade aus dem Nachleben der Antike. 9) Le Blant l. c. Sirenen und Zentauren z. B. am Außenfries des Straßb. Münsters s. Cahier, Nouv. Mélanges d'Arch. p. 150—164.

83. 1) Apollodor. II, 119 W. 2) Bei Bottari, Museo Capitol. IV. Pl. 25; Garucci, Tav. 394, No. 7. 396, No. 2. 3) § 445; Schäfer a. a. O. S. 415. 4) Sessio 25, tit. 2; vgl. Bottari, Raccolta VII, 187 s. ⟨181⟩ in Crespi, trattato sulla Nobiltà della pittura. Es handelt sich um die für die kirchliche Bildverehrung merkwürdige Stelle Leges p. 930 E: *νόμοι περὶ θεοὺς ἀρχαῖοι κεῖνται παρὰ πᾶσι διχῇ· τοὺς μὲν γὰρ τῶν θεῶν ὁρῶντες σαφῶς τιμῶ — μεν, τῶν δ' εἰκόνας ἀγάλματα ἱδρυσάμενοι, οὓς ἡμῖν ἀγάλλουσι καίπερ ἀψύχους ὄντας ἐκείνους ἡγούμεθα τοὺς ἐμψύχους θεοὺς πολλὴν διὰ ταῦτ' εὔνοιαν καὶ χάριν ἔχειν.* Als Parallele dient die Verehrung der Großeltern und Eltern in ihrem entkräfteten Zustand im hohen Alter. 5) A. P. v. 180.

6) Forte requiratur quanam ratione gerendi
Sederit haec nobis sententia, pingere sanctas
Raro more domos animantibus adsimulatis.
Accipite, et paucis tentabo exponere causas.
. . . . turba frequentior hic est.
Rusticitas non cassa fide, neque docta legendi.
Haec assueta diu sacris servire profanis,
Ventre Deo, tandem convertitur advena Christo,
Dum sanctorum opera in Christo miratur aperta.
Cernite quam multi coeant ex omnibus agris
Quamque pie rudibus decepti mentibus errent.

Poema XXVII ⟨de S. Felice Natal. Carmen IX⟩ v. 542. sq. ⟨MPL. 61, 660 642⟩.
7) Comm. in 4 libr. sentent. III, 9. art. 1. qu. 2 ⟨Opp. coll. 1887. III, 203⟩. 8) VI,

53 s. 9) Mit Beziehung auf Sallust, Jugurtha c. 4. 10) Gregorius M. Epist. IX, 9. Quod legentibus scriptura hoc et idiotis praestat pictura, quia in ipsa ignorantes vident, quid sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nescunt, auch bereits als Formel bei «Nilus»: οὗτος ἂν οἱ μὴ εἰδότες γράμματα . . . zugleich mit der Begründung, daß es besser sei, die Bilder Christi und der Heiligen zu malen, als «Tierjagden oder Fischfang» s. MPGr. 94, 1173. C.; vgl. unten S. 84 A. 3. Francesco di Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Wiener Quellenschrift. N. F. IX, p. 74 s.

84. 1) Dürer, Widmg. an Pirkheimer zur «Underweisung der Messung» 1525; vgl. Bottari Raccolta delle lettere VII, 172 s ⟨Crespi, Trattato s. o.⟩, wo auch weltliche Rechtsgründe aus den Institutionen und Bartolus ⟨ne quid in loco sacro fiat⟩ beigebracht werden. 2) Dogmengeschichte III⁴, 306. 3) Zu Zeile 4 von unten: «Libri de impio imaginum cultu» in einer vatikan. Hs. hersg. zuerst vollständig 1549 von dem ⟨später Calvinistischen!⟩ Bischof du Tillet ⟨Tilius⟩. Danach in MPL. 98, 990 sq. Die Kontroverse über ihre Echtheit ⟨vgl. Kraus a. a. O. II, 1, 2 Anm.⟩ ist nach der Auffindung des Vatikanischen Codex des Stenchus ⟨Nr. 7207⟩ durch Reifferscheid ⟨Bresl. Lect. kat. 1873, 74⟩ erledigt. Den utilitaristischen Realismus der Germanen der Kunst gegenüber illustriert die Anekdote bei Plinius 35, 25 ⟨in der Renaissance z. B. bei Cael. Rhodigo a. unt. a. O. XVI c. 24. fol. 827 ohne Quellenang.⟩: In foro fuit et illa ⟨tabula picta⟩ pastoris senis cum baculo. De qua Teutonorum legatus interrogatus quantine eum aestimaret, respondit sibi donari nolle talens vivom verumque. Analog ⟨im Karoling. Bilderstreit⟩ Agobard ⟨episc. Lugdunensis⟩ liber de imaginibus sanctorum c. XXXIII ⟨Migne 104, p. 225 f.⟩. Sicut autem videntes pictos armatos viros, vel agriculturae intentos, sive metentes, vel vindemiantes, seu stantes in navibus piscatores et retia jaculantes nec non venatores venabulis extensis, cum canibus capreas cervosque persequentes nec augmentum exercitus, nec adjutorium annui operis, vel acervos tritici, seu rivulos musti, nec pisces, capreas et sues ab illis nos accepturos speramus: ita quoque si viderimus pennatos angelos pictos, praedicantes apostolos, martyres tormenta patientes, nullum ab imaginibus quas aspicimus auxilium sperare debemus; quia nec male possun. facere nec bene. Recte nimirum, ab hujusmodi evacuandam superstitionem ab orthodoxis patribus definitum est picturas in Ecclesia fieri non debere: Ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur ⟨nämlich auf der span. Synode zu Elvira 305, «qui canon mire torsit ingenia hominum eruditorum» merkt Baluz bei Migne an⟩.

85. 1) Jul. v. Schlosser, Wiener Sitzungsberichte ph.-hist. Kl. 123, 19 f. 2) Leben des Stephanus i. d. Maurin. Analecta Graeca I. 499. 3) Auf diesen Vorwurf antworten K. C. III c. 15 als auf ein exemplum ridiculum . . ., quod a re illicita res illicita stabiliri paretur. 4) Müntz, Les précurseurs de la Renaiss. Par. 1882 u. Journal des Savans 1888, p. 176. 5) So IV c. 2 hoc memoriale perpetuum, ad qu . . . non per picturam venitur, sed per fidem, spem et dilectionem. Ferner: Infelix memoria . . . imaginariae visionis indigna . . . talis memoria quae imaginibus fovetur, non venit ex cordis amore, sed ex visionis necessitate . . . qua etiam res exosas ⟨!⟩ mox ut videmus pictas, utcumque ad mentem visione duce reducimus. Dieser Hinweis auf das Häßliche, das gleichfalls gern gesehen werde ⟨cf. III c. 22, p. 1160 C⟩, ebenso wie der auf die Zeit, wo es noch gar keine Bildwerke gegeben hat, bezeichnet den Standpunkt des nordischen Kunstpolitikers ⟨vgl. auch II c. 10 u. 30⟩. IV c. 27 benutzt das Programm der Relativität der Kunstschönheit zur Andacht radikal für den Ausschluß jeder Kunst ⟨quanto pulchrior tanto amplius habet sanctitatis atque virtutis . . . quae foedior minus . . . jam ejus sanctitas venit ex artificis operatione⟩. Später trat ihm die nordische «unschöne Andachtskunst» zur Seite; s. unten S. 202. 6) . . ἵνα

τὰ μὴ παρόντα ὡς παρόντα διὰ τῆς χλεύης παραστήσῃ d. i. zum Zweck frivoler Illusion: δαιμονιοφόρων ἀνδρῶν εὕρημα, Gründe des bilderfeindlichen Konzils ⟨754⟩ zu Konstantinopel bei Neander, Allg. Gesch. d. chr. Rel. u. Kirche V⁴, 277. 7) I, 17: numquid igitur sapientiam et eloquentiam cernere possumus, quam . . . habuerunt? l. c. 1041 D. 8) II, 21 im Rahmen des kirchl. Ornaments: utrum in basilicis propter memoriam rerum gestarum et ornamentum sint an etiam non sint, nullum . . . afferre potuerunt praejudicium. Rein tropologische Auslegung des «decor domus tuae» I c. 29. aliud est eas habere oblivionis timore, aliud ornamenti amore II c. 22. 9) III c. 23. rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferre . . . I c. 8 de differentia imaginis et similitudinis über Gen. I. 10) IV c. 10, gegen die adoratio imaginum Christi et Pauli mit Berufung auf Augustin IV, 25 fin. 11) III c. 23. Dies Kapitel scheint die noch reichlich in Übung stehenden antiken Bildvorwürfe zu verzeichnen. Doch gemahnen die sich zuvor ⟨III, 22 p. 1160 C⟩ einstellenden Vorwürfe gegen ihre Gräßlichkeit ⟨vgl. oben S. 7⟩ an die Lektüre der ältesten noch unter ihnen schreibenden Kirchenschriftsteller, mit denen der Verf. den durchgehenden biblischen Verismus teilt. 12) III c. 22. 13) I c. 10 bis Schluß des Buches.

86. 1) s. oben S. 73 f. 2) Noch Bernini schmückt sich mit der uralten Schöpferdevise Gottes: «non pas en un instant, mais à la manière des sculptures». Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelon, publ. par M. Lalanne ⟨Gaz. des beaux arts 1883, p. 274⟩. Über den Einspruch grade der letzten Vertreter der Antike ⟨Plotin Ennead. V l. 8, c. 1 mit Bezug auf Phidias⟩ vgl. oben S. 72 u. folg. Anm. 3) Bei Porphyrius ⟨de abstinentia 2, 49, p. 90 l. 6 a fin.⟩ der Priester: οὕτως ὁ τοῦ ἐπὶ πᾶσι θεοῦ ἱερεὺς ἔμπειρος τῆς αὐτοῦ ἀγαλματοποιΐας . . . 4) Diese «Mirabilia urbis Romae» bucht in romantischem Geiste Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im Mittelalter IV, 622 ff.; s. auch unten S. 87 A. 4. 5) Gewandstatue mit Kind bei einem Mithras-Opferdenkstein in Verbindung mit den sedes porphyreticae ⟨aus einem römischen Bade⟩ im Oratorium S. Sylvesters am Lateran. ⟨Montfaucon, Diar. Ital. 137⟩; s. Döllinger, Papstfabeln des Mittelalters ⟨München 1863⟩, S. 27 ff. 6) Rythmici versus de eversione monasterii Glonnensis ⟨bei Mabillon, Annal. ord. Ben. II, 753 s.⟩: jubet mox suam statuam — effigiari splendidam — quam ponerent pinnaculo — ad orientem patulo — signum quod esset, Carolum — se non timere dominum.

87. 1) s. oben S. 77 u. Vöge a. a. O. 2) Jo fui della città che nel Battista — Mutò il primo padrone etc. . . . Dante, Inf. 13, 143 s. u. ö. Herkules in S. Ambrogio in Mailand, Dioskuren in Rom. 3) Böttticher, Tektonik der Hellenen II, 86. O. Jahn, Böser Blick bei d. Alten, Sächs. Gesellsch. 1855, S. 54. Gorgoneion u. Löwenkopf in mittelalterl. Kirchen erhalten u. zu vollständ. Gestalten erweitert s. Springer, Über d. Quellen d. Kunstdarstellg. im Mittelalter. Berichte d. Sächs. Gesellsch. XXXI ⟨1879⟩. p. 6 Anm. 4) Als zauberkundiger Schöpfer der klingenden Bildsäulen ⟨S. 86, A. 4⟩. So in der Kaiserchronik ⟨Massm. III, 61. 433⟩. Über d. «Zauberer Virgilius» Genthe u. L. Roth ⟨Wien 1859⟩; Comparetti, Virgilio nel medio evo. 5) cod. Theod. 16, 10, 8. Corp. inscr. lat. VI, 1658. 6) Zappert, Antiqu. Funde, Wien 1851. 7) Pulcherrimam imaginem, quam nusquam similem, ut ipse testatus est vidit; cf. Journ. des Sav. 1888, p. 41. Fulco ⟨XI. Jahrh.⟩ über einen antiken Mars:

Nulli par nostro sculptum caput invenit unum
Nulli quod vivat quodque figuret homo.
Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum,
Lumine terrifico, terror et ipse decet,
Rictibus, ore ferro, feritate sua speciosum
Deformis formae, forma quod apta foret.

Journ. des Sav. 1888, p. 168. 8) insanit veteres statuas Damasippus emendo Sat. II,

3, 64; cf. Cicero, ad fam. 7, 23, 2. ad Atticum 12, 29, 2; 33, 1. 9) So der Bischof Heinrich von Winchester im 12. Jahrh. s. Journ. des Sav. 1888, p. 168 s. 10) de universo XXI, 8; cf. v. Schlosser, Schriftqu. z. Gesch. d. karol. K., Wien 1892, S. 393. 11) Str. 326. 327. 393. 12) Daher der Traktat «de arte fusoria» dem «de sculptura» vorausgeht. 13) Vulcanus ist ein hôher got — des gewalt in sîn gebot — betwungen daz gesmîde hat . . . Rud v. Ems, Barlaam u. Josaphat 244, 21.

88. 1) Kraus a. a. O. I, 173. 2) Werke hersg. v. Fernow ⟨Dresden 1808⟩, I. 15. 3) I 30 ⟨Pelops⟩. Jedoch meint Plato ⟨Rep. V, p. 453⟩, daß es «vor noch nicht langer Zeit den Hellenen, wie jetzt noch der Menge der Barbaren schimpflich und lächerlich schien, daß Männer nackt gesehen würden; und daß als die Kreter, hernach die Lakedämonier damit den Anfang machten, es auch Stoff zu Komödien hätte geben können ⟨wie jetzt sein Vorschlag über die gymnischen Übungen der Frauen⟩. 4) Tuscul. 4, 33, 70. 5) Sermo I de Deo: *ὥσπερ ἂν εἰ καὶ σῶμα καλὸν ἀπεκρύπτετο πρὸς τὴν θέαν ὑπὸ ἐσθήτων πολλῶν καὶ ποικίλων, ἀπέδυσεν αὐτὸ ἐραστής* . . . Paulus Riccius, de coelesti agricultura IV: sed sicut amator, si corpus aliquot pulchrum existeret, cujus aspectum multae variaeque vestes eriperent, iis illud exueret etc. Bezug auf Cant. V, 3. Die Entblößung gilt im babylonischen Talmud so wenig für schimpflich oder unsittlich, daß sie sogar im Dunkeln Licht zu verbreiten imstande ist ⟨«Strahlende Schönheit»⟩; vgl. Laz. Goldschmidt, Der babyl. Talmud mit Einschluß der vollständigen Mišnah I ⟨Lpz. 1906⟩, p. 13. 6) Dürer im Londoner Entwurf zur «Vorred», «ander Theil» ⟨Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß, Halle 1843, S. 284⟩: Zum vierten, daß er ⟨der Maler⟩ behutt werd vor fräulichem Geschlecht . . . keine bloß sech . . . 7) Anläßlich des Michelangeloschen «jüngsten Gerichts» ⟨«stufa d'ignudi⟩ ausdrücklich unter dem Vorwande des Ärgernisses für die Lutheraner vgl. Saye, Carteggio I, 335; Bottari, Raccolta III, 152; Guhl, Künstlerbriefe I, 149 f. Raisonnierend in Lud. Dolces Dialogo sulla pittura von 1557; s. Wiener Quellenschr. II, 73 f. 76. 82—84. 8) Bei Guhl Nr. 159 ⟨a. a. O. I, 309 ff.⟩. 9) Walahfr. Strabo, de imagine Tetrici v. 54 sq. ⟨Poet. lat. aevi Carolini [ed. Dümmler, M. G. H.] II, 829 sq.⟩:

Strabus: Nudus ob hoc solum puto, ut atra pelle fruatur.
Scintilla: Etsi non caneret, nequaquam pelle careret
Quam semel induerat, sed erit quod dicere possis:
Flagitiosorum certe praeconia summis
Laudibus accelebrant omnis virtute egentes ⟨Nacktheit an Tugend!⟩
Verius ut dicam: dat nudo opprobria nudus.
v. 39. Superbia, blandivi insano hac arte leoni. ⟨Selbstvergötterung!⟩

Vgl. unten S. 90 f. 10) Eruditio didascalica ⟨MPL. 126, 739 sq.⟩ I. 9. 10. II, 2. 21. 11) Spec. doctr. XI c. 1 sq.

89. 1) Vinc. v. Beauvais, Spec. doctr. XI c. 1 ⟨l. c. fol. 184 v. A.⟩. 2) II. Cor. 5, 4. 3) s. besonders I c. 5 u. 9 ⟨Adamitism.⟩. Deutsch in Th. Carlyles ausg. Werken, Lpz. 1855, V. 4) Osv. Sirén, Giottino, Kunstwiss. Studien Bd. I ⟨Lpz. 1908⟩, S. 19. Die Stelle, die er im Auge hat, bei Philippo Villani de famosis civibus ⟨K. Frey's Ausg. des libro Billi p. 74 s.⟩: Stefanus nature symia tanta ejus imitatione valuit, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi quoque minutissima liniamenta proprie colligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attraccio atque respiratio deficere videatur. Es ist also der Fleiß und die peinliche Genauigkeit der Ausführung ⟨vgl. Anm. 9⟩, die gleichwohl die Natur nur «nachäfft», ihr wirkliches Leben nicht erreicht. Vgl. Dantes sarkastische Anwendung im Munde eines Metallfälschers Inf. 29, 139: Come io fui di natura buona scimia. 5) Anticlaudianus III, 1. MPL. 210, 486 sq. schon Clemens cohort. ⟨MPL.⟩ I, 158. 6) Nat. hist. 35, 15. 7) Etymol. 19, 9, 16. 8) Eruditio didascalica l. c. Spec. doctr. l. c. Erst in der Re-

naissance, in Dürer, hat auch diese mittelalterliche Kunstlehre ihre reife Frucht getrieben. 9) Österr. Chronik c. 377; bei Pez III, 344 s.

90. 1) O. Thiele, Antike Himmelsbilder mit Beitr. zur Kunstgesch. ⟨1898⟩, S. 93, meint sogar, es sei eine aus Mißverstand absichtlich so gehaltene Tunica. 2) Pico v. Mirandula, Komment. z. Benvieni II c. 25 cf. d. Verf. Räts. d. Mich. S. 282 f. Ausgesprochen gegen die mittelalterliche Theorie mit Vorschiebung antiker Autoren wenden sich in der Renaissance Lod. Cael. Rhodigini Lectionum antiquarum Libri XVI ⟨Frobeniensis excusi typis Basil. s. a. fol. 57 sq.⟩ II, cap. 10: corporis humani nuditatem non esse probrosam contra Plinii ⟨et Plutarchi!⟩ sententiam, mit Berufung auf Aristoteles ⟨Avicenna⟩, nämlich weil sie die Hilfskräfte seines Geistes ⟨praefultui auxilia⟩ offenbart und herausfordert. Der Mensch ist Herr seiner Kleider und kann sie ablegen, während das Tier gestiefelt, gespornt und gepanzert schlafen gehen muß. Dadurch lerne er ore et oculis uti. 3) Olga v. Gerstfeldt in den Monatsh. f. Kunstwissensch. III ⟨1910⟩, S. 365 ff. ⟨Venus und Violante⟩, die zugleich eine vollständige Übersicht über die antiken Deutungen ⟨Circe, Peitho, Venus, Medea⟩ des Gemäldes gibt. Über Wickhoffs Erklärung aus den Argonautica des Val. Flaccus vgl. meine Räts. des Michelang., S. 284 f. 4) W. B. Smith, Ecce Deus. Deutsch Jena 1911, S. 193 f. 5) Markus 14, 51. 52.

91. 1) Josephus, Antiquitates XX, 9, 6. 2) Neutestamentl. Gegenbild des ohne Mantel fliehenden Joseph, das spiritualiter auf die Notwendigkeit gedeutet wird, alles im Stich zu lassen, wenn man der Welt entfliehen will; vgl. z. B. Hieronymus ad Lucinium ⟨Ep. LXXI, 3⟩. 3) Wie Cor. 2, 5, 3. 4) Gorgias p. 523 s.; vgl. des Verf. Räts. d. Mich., S. 290 f. 5) Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 2, 498. Dagegen Liell ⟨Die Darstellgn. d. a. Jgfr. u. G. Maria etc. in den Katakomben, Freiburg i. B. 1887, S. 375⟩: «Nacktheit an und für sich ist ein Zeichen, daß . . . das Ebenbild Gottes in uns noch unversehrt ist. . . . Das Bekleidetsein aber ist ein Zeichen, . . . daß das Ebenbild . . in uns zerstört . . ist. . . . Der Gedanke, daß der Sohn Gottes sich unähnlich geworden ist, . . kann nur durch eine bekleidete Gestalt ⟨ausgedrückt werden⟩. Ein nacktes Jesukind würde also das Gegenteil von dem bedeuten, was man beabsichtigte.» 6) s. oben S. 4, A. 7. 7) Postill, Straßburg, Joh. Schott 1522 fol. III, 15 Sonntag ⟨in Wackernagels A. L. I⁴, 1312⟩; vgl. unt. S. 98, A. 1 Euphranor. 8) Carmina Burana 217.

92. 1) vgl. S. 71. Plinius 35, 3 ⟨14⟩: omnes umbra hominis lineis circumducta. 2) vgl. S. 98. 3) s. Bd. II. 4) Cassiodori orationum reliquiae in Traubes Anhang zu Mommsens Ausg. M. G. Aut. antiquissimi XII, 483. 10 sq. cf. 481. Vinc. v. Beauvais, Spec. Doctr. XI c. 19. Auch der Tempel der großen Götter des Nordlands bei Adam von Bremen ⟨vgl. ob. S. 63, A. 6⟩ starrt von Gold: «totum ex auro paratum est» M. G. Ser. VII, 370. l. 15. 5) de libr. gent. init. Es ist das erste Zeichen der Wiederherstellung des antiken Geschmackes, daß die Verwendung des Goldes für Statuen verpönt wird. Nicht bloß wegen der Gefahr der Einschmelzung aus Habgier, sondern weil «niemals seit Menschengedanken ein Kunstwerk aus Gold elegant ausgesehen habe» Alberti de re aedif. VII c. 17. 6) Parzifal III, 1269. 7) Mai u. Beaflor 84, 35. 8) Epidicus V ,1, 16—18 ⟨621 sq.⟩ rec. Goetz-Schoell 3, 123. 9) Enneados V, 8, 1. Er wollte deshalb nicht gemalt werden s. Porphyrius, vita Plotini am Anf. ⟨Vor der Baseler Ausg. 1580. β. 1 β⟩: *οὐ γοῦν* ⟨scr. *γὰρ*⟩ *ἀρκεῖ φέρειν ὃ ἡ φύσις εἴδωλον ἡμῖν περιτέθεικεν, ἀλλὰ καὶ εἰδώλου εἴδωλον συγχωρεῖν αὐτὸν ἀξιοῦν πολυχρονιώτερον καταλιπεῖν ὡς δή τι τῶν ἀξιοθεάτων ἔργων;* 10) Inst. or. 12, 10. 9. 11) str. 285. 12) vgl. S. 88, A. 9. 13) v. 67 f. mit keinem liste! — Gott hett ir form vil wol bedacht! In v. d. Hagens Gesamtabenteuer I, 317 f. nach Lassbergs Liedersaal I, 336. 14) Die Entstehung seiner Helena für die Krotoniaten. Die Geschichte verdankt ihre beispiellose Popularität

und spezielle kunsttheoretische Wirksamkeit ihrer weitläuftigen Behandlung am Anfang des II. Buches ⟨c. 1⟩ von Ciceros de inventione.

93. 1) Die descriptio formae des Anacreonticums der Anthologie ⟨ἄγε ζωγράφων ἄριστε⟩ fordert «zuerst»: τρίχας ἁπαλάς τε καὶ μέλαινας. 2) c. 12. 3) v. 570 sq. 4) Fr. Sansovino a. a. O. S. 59, A. 5. 5) v. 583. 6) v. 589 s. 7) Quintilian, Inst. or. XII, 10, 5. 8) Wie M. Herrmann, Albrecht von Eyb ⟨Berl. 1893⟩, S. 99. 9) s. den Abdruck bei Herrmann p. 101, 19 s. 10) v. 631 sq.

94. 1) Carmina Burana[3] p. 291. 2) Kraus a. a. O. I, 174. Danach Nikephorus Callixtus im 14. Jahrh. Athosbuch a. a. O. S. 416, A. 3) Weis-Liebersdorf, Christus und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen ⟨Freiburg 1902, S. 111. 4) a. a. O. § 446. 5) II, 2, 5. 6) Griechisch: Supercilia cum coeunt, tristem maxime hominem sed et parum sapientem ⟨!⟩ significant . . . Rose, Anecd. Graeca I, 116. 7) «weinfarben» im Lentulusbrief. 8) Nr. 419. Saal IX ⟨vom Theater des Dionysos⟩. 9) Weis-Liebersdorf a. a. O. VIII. 10) nares maiores esse melius signum est quam minores: minores enim servilibus ingeniis et furibus et tergiversatoribus assignuntur . . . curvae nares quas Graeci γρύπας vocant magnanimis attributae sunt. Zu lange Hände kein günstiges Zeichen. Zu kurze Arme und Hände ⟨die nicht bis ans Knie langen?⟩ ostendunt gaudentes alicuis malis. digiti moderatae magnitudinis . . . mores optimos indicant. Die Physiognomia des Apuleius nach Polemon, Rose, Anecdota Graeca etc. I, 134 f. 138 f. 11) MPL. 106, 309. 12. H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern ⟨Lpz. 1891⟩, S. 160 f. 13) a. a. O. S. 37.

95. 1) § 77 ἡ πλάσις τῆς Εὔας a. a. O. S. 106 f. 2) a. a. O. S. 308 ff. 3) a. a. O. S. 305. 4) Didron bei Schäfer a. a. O. S. 28. 5) § 52. 6) Die antike Kopflänge beträgt den zehnten Teil des Körpers, Vitruv III c. 1, 2. Vgl. unten S. 97. 9. 7) W. Meyer, Gesamm. Abhdlg. zur mittelalterl. Rhythmik II, 127, 289. 8) Incipit ⟨primus et⟩ metricus liber Eraclii, sapientissimi viri de coloribus et artibus Romanorum. Das dritte Buch in Prosa späterer Zusatz. In Deutschland hersg. v. Alb. Ilg. Wien 1833 ⟨Eitelbergers Quellenschriften IV⟩. 9) Allerdings im dritten Teile ⟨c. 9⟩. 10) Als solche schon gewürdigt von Springer, Bilder d. n. Kunstgesch. S. 10.

96. 1) I, 6. 2) I, 8. 3) de Roma ⟨Carm. misc. LXIII. MPL. 171, 1409 ⟨1334 s.⟩ v 29 sp.:

Hic superum formas superi mirantur et ipsi
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura deos hoc ore creare,
Quo miranda deum signa creavit homo
Vultus adest his numinibus, potiusque coluntur
Artificum studio, quam deitate sua.

Die Eingangsverse:

«Par tibi, Roma, nihil, cum sit prope tota ruina
Quam magni fueris integra, fracta doces»

bilden noch i. d. Renss. das Motto der Architekten ⟨Serlios⟩. Vgl. u. S. 186. 4) Lessing wollte ⟨Schluß von II u. Anfang von III seines Vorberichts nebst Anm. 4⟩ in ihm — sogar im Namen! — den St. Galler Mönch Tutilo sehen. Unsere Zeit möchte diesen Künstlermönch zu den mythischen Persönlichkeiten rechnen. A. Ilg ⟨a. a. O. S. 158 u. A.⟩ urteilt übrigens, daß «Lessings Abhandlung durch Raspe, der ihn fast durchweg ausgeschrieben hat und doch nur ein paarmal zitiert, unverdientermaßen in den Hintergrund gedrängt wurde». 5) de temperamento colorum in nudis corporibus I c. 1. 6) Carmen de se ipso et de episcopis. v. 739 sq. ⟨MPGr. 37, 1220⟩:

Ἦ καὶ γραφέων ἄριστος οὗτος σοι δοκεῖ
Οὐχ ὃς γράφει κινούμεν' ἁπλοῖς χρώμασι,
Ζεῦξίς τις ἢ Πολύκλειτος, ἢ τις Εὐφράνωρ,

Ἀλλ' ὃς μὲν ἀνθηραῖς τε καὶ παντασκίοις
Βαφαῖς ἄμορφα σώματ' ⟨Hellmalerei!⟩ *ἐξεργάζεται*
Ὧν Καλλίμαχος καὶ Κάλαις ἦστην . . .

Eines anderen für die antike Koloristik und ihre Farbenmischung ⟨kein einfaches Blau!⟩ merkwürdigen, sehr weit ausgeführten Vergleichs vom Maler, bedient sich auch Gregor von Nyssa, de anima et resurrectione ⟨MPGr. 46, 73 B. sq.⟩. Danach verfährt die Seele bei Auflösung und Wiederherstellung ihres Körpers ⟨im Tode bzw. der Auferstehung⟩ wie ein Maler. Wenn man die vielfach gemischten Farben seines Gemäldes wieder in ihre Urbestandteile zerlegte, so könnte er es doch genau in den gleichen Mischfarben wiederherstellen. Dieser Vergleich weist der ⟨sehr virtuos angenommenen⟩ Koloristik den entscheidenden Rang ⟨vor der Zeichnung, die gar nicht erwähnt wird⟩ in der Malerei zu; vgl. denselben, de hominis opificio c. 5: Untermalung, Vertiefung im Bilde durch Schatten. 7) Verf. im Repert. f. Kunstwiss. XXXV, 319, wo die Stelle abgedruckt ist. 8) Michelangelo bei Francesco de Hollanda ed. Ioaquim de Vasconcellos, Wiener Quellenschriften IX, S. 28 ⟨29⟩ und bei Vasari ⟨«arte da donna»⟩ V, 584, Milanesi. Winkelmanns ablehnende Stellungnahme gegen die moderne Ölmalerei ⟨in der Gesch. d. Kunst des Altertums, Buch VII, Kap. 4, § 6; Meyer u. Schulze V, 193 f.⟩ wird durch die «allgemeine Behauptung» begründet, «daß die alte Malerei geschickter als die heutige war, einen hohen Grad des Lebens und der wahren Farbe des Fleisches zu erreichen, da alle Farben im Öl verlieren und dunkler werden». Meyer von Stäfa hat seine «Hypothetische Geschichte des Kolorits der griechischen Maler nach dem Berichte des Plinius» und «Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst in Goethes Geschichte der Farbenlehre» ⟨Hempel 36, 52—75 u. 223—240⟩ in der Absicht geschrieben, diejenigen zurückzuweisen, «welche den Unterschied der neueren und der alten Malerei in den Unterschied der Farbenmittel und der Behandlung setzen, welche glauben, daß mit der Wiedererfindung des Verfahrens der Alten auch die Hauptschwierigkeit überwunden wäre, ihnen in der Kunst ähnlich zu werden». ⟨Zu Winkelmanns Stelle.⟩ «Die Vorteile, durch welche sich Wasserfarben vorzüglich empfehlen, nämlich das Fröhlichere, Heitere überhaupt und die Wahrheit in den Tönen der beleuchteten Partien», kennzeichnen das technische Verfahren der Alten an der Aldobrandinischen Hochzeit⟩ a. a. O. S. 73. Gleichwohl hat die «Verdächtigmachung der Ölmalerei» im 19. Jahrhundert nicht mehr aufgehört, sie für das Sinken der Kunst überhaupt verantwortlich zu machen, zumal mit den steigenden chemischen Fortschritten des technischen Jahrhunderts; vgl. z. B. Alfr. v. Pereira-Arnstein «Erleben wir noch eine Renaissance in der Malerei» ⟨1891⟩ und «An die Künstler. Tempera rediviva!» Lpz. 1909. 9) Kap. I hrsg. v. Alb. Ilg, Wien. Quellenschr. I, S. 4. 10) Rationale divinorum officiorum I c, 3. 11) A. P. v. 9 s. 12) Inst. or. VI, 2, 9 s.

97. 1) Hierher gehört die, schon durch ihren korrumpierten Text als unverstanden gekennzeichnete Wendung bei Dante, Par. 24, 26 s. chè l'immaginar nostro a cotai pieghe — non che il parlar, è troppo color vivo, d. h. für solche nicht zu schildernde Dinge ⟨= Falten im Gemälde! er wendet sich mit dem Vergleich an die Maler⟩ bietet eure vielgerühmte Phantasie zu lebhafte Farben. 2) vgl. unten S. 188 ff. Der Ausdruck «hermaphroditare», sonst im Mittelalter für Eunuchen- und Sodomiterwesen eingesetzt ⟨s. Ducange s. v.⟩ dient in der vulgären Gelehrtenpoesie ⟨Carmina Burana l. c. p. 75⟩ noch im ursprünglichen Sinne der Bezeichnung der Mischbildung: «Sic in modum Gorgonis — formam transformavit — immo mirus artifex — hermaphroditavit. — et vincens Tiresiam — sexum tertiavit. 3) A. P. l. c. 4) III c. 23. 5) S. 96, A. 7. 6) So Irene Krause, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Straßb. 1911, S. 54. 7) c. 30. 70. 8) Victor Mortet ⟨La Mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Alb. Dürer et de Lion. de Vinci, Paris

1910) gibt p. 6s. nach dem Album des Villard, eines Architekten des XIII. Jahrhunderts (Edit. Lassus et Darcel, Paris 1858; Willis, London 1859) derartige Konstruktionen (Dreieck, Pentagramm, Quadrat) des Gesichts, auch bereits seine Quadrierung p. 10 (vgl. unten S. 115). Er glaubt p. 11 s. die Drittelung dabei auf Vitruv III c. 1, 2 zurückführen zu müssen: Ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares et nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Allein sie kann auch auf die allgemeine Drittelungsmethode des ganzen Körpers im Athosbuche (s. oben S. 95. 6) zurückgehen. Sein Modell hierbei ist ein Christuskopf des oben beschriebenen Typus. 9) c. 70. Vgl. damit Aristoteles de part. an. IV c. 10. p. 686 b. 2, daß alle Tiere (aber auch die Kinder!) im Vergleich zum erwachsenen Menschen zwergartig erscheinen, wegen des Mißverhältnisses des zu kleinen Unter- zum Oberkörper, und daß dies seine Ursache in der Seele habe: *διὸ καὶ ἀφρονέστερα πάντα τὰ ζῷα τῶν ἀνθρώπων ἐστίν* (p. 686 b. 19). 10) A. P. v. 361: *Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους καὶ οὐκ ἀδακρυτὶ τὴν θέαν παρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ἐπ' ὄψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν. Πρόκειται ὁ Ἰσαάκ κτλ.* Oratio de deitate filii et sp. s. MPGr. 46 (III) 57 C. cf. ib. 737 sq. Vgl. Bd. II, Abschn. V Félibien 152 sq.

98. 1) a. a. O. S. 96, A. 6. Zu seinem Fortleben (unmittelbar neben Polyklet — wie bei Gregor v. Nazianz! a. a. O. — bei «Paulus Diaconus, Historia miscella» X üb. d. Kaiser Hadrian) hat grade in diesem Betracht das auch sonst für das Andenken der antiken Kunst wichtige Kapitel bei Valerius Maximus (VIII, 11) beigetragen. Hier tritt er (exempl. ext. 5) als schließlich ohnmächtiger Rival der Natur (s. oben S. 91, A. 7) auf (Natura quemadmodum saepenumero aemulam virium suarum artem esse patitur, ita aliquando irritam fesso labore dimittit), da er als Maler der Zwölfgötter in Athen (Eusthatius ad Iliad. A. v. 529, p. 145) seinen eigenen majestätischen Neptun vergebens im Jupiter zu überbieten suchte. 2) Bei Strzygowski, Orient und Rom, S. 118 ff. 3) Wickhoff, Einleitung in die Wiener Genesis (jetzt Schriften III, Berlin 1912, S. 188 ff.) üb. die kontinuierliche Illustrationsweise u. den Illusionsstil. 4) Didrons Einleitg. z. Ausg. des Athosbuches bei Schäfer a. a. O. S. 8, A. 5) Hom. de XL martyr. c. 2. 6) Nicephorus, Patr. v. Constantinopel, im Antirrheticus adv. Constantin. Copronym. III, 3; s. Piper, Einl. i. d. monument. Theologie (Gotha 1867), S. 241. 7) C. C. Müller, Reliefffragmente mit Darstellungen von dem *πίναξ* des Kebes. Archäol. Ztg. XLII (1884), 115—128 u. Robert ib. 127—130. 8) Strzygowski, Orient u. Rom, Einleitg. 9) Durch Pirkheimers Übersetzung (Tabula Cebetis. Eine fast kunstreiche und artige alte Tafel etc.) im Theatrum Virtutis et Honoris (Nürnberg 1606, S. 331 ff.); vgl. d. V. Poet. Ren. i. Dtschl., S. 139. 237.

99. 1) I c. 1. 2) Sat. VIII v. 20; cf. convito IV c. 29. 3) de vulg. eloqu. II c. 1. 4) ib. II c. 2.

100. 1) de vulg. eloqu. I c. 9 fin. 2) Canzone XVII in vita di Mad. Laura Str. 4, 14 s. 3) Er setzt gleich mit der naiv deutlichen Übertragung auf sich selbst ein. Canz. I (in vita) Str. 2, 19 s. Facendomi d' uom vivo un lauro verde. Che per fredda stagion foglia non perde und l'idolo mio scolpito in vivo lauro, Sestina II str. 5, v. 3. Auch die durch ihren realistischen Wunsch (una notte e mai fusse giorno) bekannte 6. Str. der I. Sestine läuft in die Verwandlung (in einen ganzen Lorbeerwald) aus. Spezielles üb. d. Lorbeer s. unten S. 111 f. 4) Son. CXXXIV in vita. 5) Son. XXV in morte. 6) Auch P.'s Freund Giac. Colonna zweifelt ihre Realität an. Ep. fam. II, 9. Die äußersten Grenzen der Interpretation bezeichnen der «cardivalische» De Sade-Roman des Abbé de Sade (Mém. p. la vie de Petr. 3 vol. 4°, 1764—67) und Gabr. Rossetti, il mistero dell' amor platonico del medio evo derivato da misteri antichi. Lond. 1840. 5 vol.! Das (Porträt?) Bild von Simone Memmi aus Siena (in Avignon

tätig), das er immer bei sich trug. Son. 49 s. u. de contemptu mundi, ist nicht erhalten. Auch nicht in Kopien; vgl. Körting, Petrarca S. 701. 7) specimen virtutis, divini decoris, consummatae honestatis exempla f. 397 s. im Dialogus III (mit Augustinus) des Secretum. Augustins Vorwurf gegen die «mulier moralis» beruht sicher auf Druckfehler für mortalis. 8) Op. omnia (Basil.) fol. 739. 9) Inf. 10, 61 sg. Piper, Virgil als Theolog u. Prophet, Berl. 1862.

101. 1) Vossler, Poet. Theorien in der ital. Frührenaiss. (Berl. 1900), S. 37: «das Urbild des . . . Dilettanten». 2) Ep. sen. II, 4; vgl. Vossler a. a. O. S. 33 f. 3) Par. 25, 8 s. 4) Ep. fam. IV, 7. Fracassetti I, 215 sq. 5) Urbibus ac populis . . . Delphica serta mihi imposuit populo circumplaudente Quiritum Ep. poet. II, 1 an den Neapol. Ritter Giov. Barrili, Roberts Delegierten, über die Krönung (fol. 1343 l.).

102. 1) Ingenue quidem regis poetarum apellationem respuo; ubi enim regnum? . . . etc. An Roberts Kanzler Barbato von Sulmo, seinen «Ovid» Ep. var. l. c. II, fol. 1110. Fracass. III, 359. «Venetus Pastor» der Mantuaner Virgil. In der Aufmunterung an Fr. Bruno (Sen. II, f. 839) bemerke man den kunsttheoretischen Vergleich der antiken Sprache mit dem Marmor der Antike: «ex eadem massa Phidias aliam cudebat imaginem, aliam Praxiteles, aliam Lysippus, aliam Polycletus: incipe ne diffidas et veteribus nova permisce.» Über das Gemeinsamkeitsgefühl der Kunst- mit der antiken Spracherneuerung s. unten S. 160. 2) de contemptu mundi colloquiorum (mit Augustinus!) liber, quem secretum suum inscripsit, l. c. I f. 374 sq. 3) Daß die Entnehmung des elegischen Lebensmottos für Schopenhauers pessimistisches Lebenswerk aus Petrarca zunächst an eine unechte Quelle geraten ist, s. d. Verf. in Zs. f. rom. Phil. 1912, S. 586. 4) Poetae studium est veritatem rerum pulchris imaginibus adornare, ut vulgis insulsum (cuius tu pars ultima es) lateat; ingeniosis autem studiosisque lectoribus et quaesitu difficilior et dulcior sit intentu. Contra Medicum I (f. 1205). 5) II f. 687 sq. 6) f. 708. 7) f. 1217. 8) cf. Plato, Timaeus p. 21. Homer zwischen einem Juristen und Philosophen! 9) f. 651.

103. 1) In Deutschland bei Opitz s. d. Verf. Poet. d. Ren. i. Dtschl. S. 66. 2) Poetae — neque enim me hoc nomine dignari ausi, quod tu mihi demens ad infamiam objecisti . . . contra medicum I (f. 1205). 3) Dante bereits von Brunetto Latini Inf. 4) Man halte zum Kap. (XIX) über die vana gloria die schon ganz renaissancegemäß anmutende Einschiebung in Kap. XVII, wo er ausdrücklich von sich den Wunsch nach Ehre und Nachruhm bekennt. 5) Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte (2. Aufl. Leipzig 1908), S. 215. (104). 6) Epist. 104 (Op. omn. Basil. s. a. fol. 596 D. E.): . . . cum vidisset tumulum Hectoris, 'o fortunate, inquit adolescens, quem talis tuba decantavit, absichtliche parteiische Umänderung (im lateinisch trojafreundlichen Sinne; vgl. oben S. 12) der Anekdote in Plutarchs Alexander c. 15. 7) Bei Kant und Schiller s. Bd. II. 8) Ep. sen. XV, 1 (f. 1049). Fracass. XVI, 1 (II, 455 sq. volg.). 9) Hand bei Ersch u. Gruber I, 17, S. 238. 10) II f. 781 s.

104. 1) An Maecenas El. II 1, v. 17—42. IV 8, v. 47—56. Über Petrarcas Properzhandschrift s. M. Haupt, Berichte der sächsischen Gesellschaft 1849, S. 257—60. 2) Ihr antiker Vermittler im Mittelalter ist Valerius Maximus (siehe etwa bei Leyser S. 963), ihr Gewährsmann Seneca: «longum iter per praecepta, breve per exempla.» 3) f. 738 s.

105. 1) Inf. 16, 106 s. Auch der Missionar des Humanismus in Deutschland Rudolf Agricola war Franziskaner. Jansen, Gesch. d. dtsch. Volkes I², 60. 2) corona et sceptro justitiae sollempniter resignatis recessi populo lacrimante, mansique in solitudine, expectans eum, qui me a pusillanimitate salvaret et etiam tempestate, ubi in oracionibus una cum heremitis in montibus Apenninis in regno Apulie constitutis in paupertatis habitu sum moratus . . . Burdach u. Piur, Briefwechs. d. Cola di Rienzi Nr. 49, II

⟨3⟩, 193. 3) Über seinen pädogogischen Begründer, den Westfalen Al. Hegius, O. Jahn, Aus der Altertumswissensch. ⟨Bonn 1868⟩, 404—420. 4) Burckhardt, Kult. d. Renaiss., Abschn. II u. III ⟨sp. c. 7⟩ hat durch Einstellung unter den spez. «modernen» Gesichtswinkel seiner Zeit ⟨Ad. Philippi, Der Begriff der Renaissance. Daten zu seiner Geschichte, Lpz. 1912. u. des Verf. Anz. in Monatsh. f. Kunstwiss. 1913⟩ diesen Vorgang sensationell gefärbt; nicht zum Vorteil für die wahre Einschätzung der Charakterbildung durch das klass. Altertum. 5) de arcibus validis et munitis. de remed. utr. fort. I c. 35. f. 43 s. 6) l. c. f. 796. 7) Vossler ⟨a. a. O. S. 64 u. A. 1⟩ weist den Ausdruck 1425 ⟨Fr. Barbaro an Poggio⟩ u. «sonst nirgend mehr» nach. Für die Sache selbst Petrarca de officio et virtutibus Imperatoriis f. 438 und den Privatbrief an Luchino ⟨Fam. VII, 15. f. 758 s.⟩ über die Hinwendung der Alten «a Reipublicae negotiis» zu den «literae»; über den — weltmännischen — Namen des literatus ⟨gegenüber dem heiligen⟩ de ignorantia sui ipsius f. 1167. 8) Gust. Freytag, Vom Mittelalter zur Reformation. Bilder a. d. d. Vergang. II[17], S. 11.

106. 1) Speziell gegen Dantes ⟨Par. 16, 10 s.⟩: Dal Voi, che prima Roma sofferie ⟨als Anrede an Cäsar⟩, ohne diese respektvolle Bezeichnung durchzuführen ⟨men persevra⟩, s. Petrarcas Brief an Rienzo ⟨jetzt bei Burdach-Piur Nr. 23, Zeile 67 ff., S. 66 f.⟩: in qua urbe divus Caesar Augustus . . . edicto vetuit se dominum dici, in ea nunc meus dici fures gravi injuria se affectos putant, nisi domini vocitentur. Zu den mancherlei Bezügen gehörig, die Petrarcas Vorgeben, er habe die div. Comm. «erst ganz spät im hohen Alter» gelesen ⟨Vossler a. a. O. S. 34⟩ unwahrscheinlich machen. 2) Sen. XV, 1. Frac. XVI, 1. 3) f. 1047. 4) s. auch fam. VI, 4. f. 739. 5) l. c. p. 244. 6) p. 146, 7) IV c. 17. l. c. p. 319, 8) Filelfo in Venedig.

107. 1) Krit. d. Urtlskr. § 32 ⟨VII, 138 Hartenstein cf. VII, 77 A f. Vgl. Logik hersg. v. G. B. Jaesche, Einl. VI ⟨I, 372⟩, wo auch ⟨IX a. a. O. I, 409 f.⟩ die demokratisch-literarische Einschränkung ⟨«das Vorurteil des Altertums»⟩ nicht fehlt. 2) Maffeo Vegio, de educatione liberorum et eorum claris moribus III c. 1: . . . qualis fuerit apud antiquos modus laureandorum poetarum. Et de laurearum improbatione. Paris 1511, fol. XXXIII sq. 3) Inf. IV, v. 102: si ch' io fui sesto tra cotanto senno . . . 4) Par. XVII, 58—60. 5) 124, 1 ff. Lachm. 6) Über den antiken Anteil daran s. den Brief an den Condottiero Luchino ⟨«Metelle Cretice», «Scipio Veronensis»⟩ Senil. IV, 1. f. 863 s.; die Korrespondenz mit dem Dogen Andrea Dandolo über die Beilegung des Streites mit den Genuesen Var. I, 1. 2. f. 1070 s. Die große Abhandlung an Urban V. ut Romam ecclesiae sedem repetat ⟨1367⟩, als lib. VII der Senil. l. c. f. 897—915. 7) Lib. I. c. 13: C. Verrem, qui ferre novos homines non potuerit, ad nobilitatem h. e. ad suos ⟨!⟩ transisse. 8) Über Cicero als Vater der Invective ⟨das Wort bei Priscian von den Catilinarien⟩ s. Zielinski a. a. O. S. 251.

108. 1) Adagiorum Chiliad. I Cent. VIII, 86. Die Pariser Ausg. ⟨fol. 1571⟩ Sp. 264 stellt fälschlich das Komma hinter suis. 2) Purg. VII, 33. 3) Petrarca l. c. fol. 691. Philo, de humanitate ⟨= caritas⟩ M. II, 383; vgl. Theol. Quartalschr. 52, 389. 4) Auf speziell künstlerischem Gebiet; Alberti, de re aedificatoria IX c. 6. 5) Siehe unten S. 158 u. A. 1 S. 165. 6) S. oben S. 13 f. 7) Kap. 28 des XI. B.'s in Lodovic Caelii Rhodigini Lect. antiqu. s. a. ⟨1519⟩ p. 573 bietet eine Apologie der terrae filii gegen die «immanitas ac truculentia», die Callimachus mit dem Begriff verbinde: . . . praestantissimos virtute, prudentia viribus Iovis filii a poetis dici consuere, sicuti ab omni sejunctos humanitate velut marinis editos fluctibus Neptuno fuisse adoptatos. Caelum und tetra stellen ⟨nach Florens Septimius in Apologetico⟩ als ihre Eltern Vater und Mutter vor. Auffallend ⟨nur für den, der ihn nicht näher kennt⟩ bei Filelfo ⟨Conviviorum libri II Col. 1587⟩ «terrae filii» im bibl. Sinne ⟨nach Gen. 2⟩.

ubi mentem a ratiocinatione abduxissent, exportassent . . curiosius ad torpentem atque ignobilem carnis naturam ⟨facti sunt enim duo in carne una, ut ait Moses⟩ numinum optimum vitiarunt etc. p. 139. 8) Persius, Sat. VI, v. 57. 59. 9) fam. VII, 9, 3. 10) Die Anschauenden § 25 f. und Vorrede § 3. 21) I, sc. 1. cf. Cicero, de off. I, 9. Seneca epist. 95.

109. 1) Hamlet 1, sc. 2. 2) de oratore II, 270: lepor ⟨Laune⟩ et humanitas bilden die Grundlage der Sokratischen Ironie; P. Mummius ist deshalb ein homo cujusvis temporis: «ein Mann für alle Lebenslagen», πανοῦργος καὶ σκώπτης Isokr. 7, 49, der Rabelaissche Typus des «Humoristen» ⟨worüber unten beim εὐφυής S. 136. 201⟩. Die Ironie faßt schon Petrarca ⟨rerum memorand. II c. 4 f. 474 sq. im Gegensatz zu «de inferiorum jocis ⟨II c. 5⟩. Noch um 1600 ist sie das Kennzeichen des Humanisten: «Desine more tuo Polyaene . . εἰρωνεύειν« läßt Doni in den Dialogen de praestantia musicae veteris p. 7 den Philologen anreden und übersetzt es mit cavillari. 3) Vorlesungen über Kunst I, § 14. 4) Poggio, Epist. 102, an einen Ausländer: . . . nostris humanitatis studiis: eloquentiae et bonarum artium . . . ⟨quae⟩ studia per se appetuntur ad excolendum bonis moribus et virtute animum absque alterius rei additamento. 5) Noctes Att. XIII c. 16: humanitatem non id esse, quod vulgus existimat quodque a Graecis φιλανθρωπία dicitur . . . sed παιδείαν . . . nos eruditionem, institutionemque in bonas artes . . . quas qui sinceriter . . . appetunt, hi sunt . . . humanissimi, weil dieser Vorzug den Menschen vor den Tieren kennzeichnet. 6) Grade in Deutschland Albr. v. Eyb im «Spiegel der Sitten» ⟨bei M. Herrmann a. a. O. S. 360 f.⟩. «humanitas absoluta in Christo», Nicolaus von Cues sermones VIII Opera Basil. 1555 f. 624. 7) 38, 62; offenbar nach ὑπεράνθρωπος bei Lucian ⟨Catapl. c. 16⟩ gebildet, da das Wort nicht lateinisch ist und die mystisch-theologische Bedeutung ⟨ὑπερανθρωπινος⟩ nicht in Frage kommt, wie bei Tasso. Lett. 5. 6. Daher denn auch die spöttische Verwendung des Wortes in Italien schon Anfang des 18. Jahrh. belegt ⟨Lor. Bellini, la Bucchereide Poema, Fir. 1729⟩. Mehr aus dieser als aus der theologischen Region stammt der «Übermensch» bei Herder ⟨Suph. 17, 115. 142. 152⟩ und Goethe ⟨Urfaust 1, 138. Zueign. z. d. Ged. Str. 8 ⟨v. 61⟩. 8) Inst. or. IV, 1. 9) Decam. Giorn. VIII Nov. 8 umanamente e come compagno. 10) s. unten 156, S. 188, A. 8 u. Bd. II. 11) Senil. XIV vago cuidam ⟨Frac. XV, 22. II, 442 s. volg. al giovane Ravennate vagabondo⟩: . . . disce homo homines pati posse . . . ⟨f. 1042⟩. 12) Canzone I ⟨sopra var. arg.⟩, 1, v. 2 s. ⟨an Giac. Colonna⟩.

110. 1) Epist. VI, 65. 2) Bei Leyser l. c. 802 s. 3) Petrarca l. c. f. 1219. 4) de sui ipsius et aliorum ignorantia gegen junge, naturalistische Poesieverächter in Venedig, die ihn für einen Ignoranten in der ⟨Natur-⟩Wissenschaft verschrien hatten. 5) Holländers Meinung ⟨in dem Prachtwerk «Die Karikatur u. Satire in der Medizin» vgl. Salzer «Der Arzt im Spiegel der Dichtkunst», Münchner mediz. Wochenschr. 1908, Nr. 2⟩, es handle sich um einen von den Ärzten beauftragten Schriftsteller, läßt sich nach den persönlichen Anzapfungen in P.'s Briefwechsel ⟨fam. I, 10 f.⟩ nicht vertreten; vgl. besonders fol. 649: physicum tergum ⟨Buckel!⟩ tragicos pedes ⟨Bocksbeine!⟩ habet. Die Bezeichnung eines Arztes als «geschwätziger Dialektiker» kehrt auch in der Warnung Boccaccios vor seinem Arzte wieder ⟨Senilia V, fol. 881⟩. 6) Entsprachen unseren heut. «Diagnosen», l. c. f. 1079. 7) f. 1001: medicinae subjectum sanitas non ornatus . . . officium non perorare, sed curare. 8) de audacia et pompa medicorum. An Boccaccio. Sen. V, 3 ⟨f. 881⟩. Fracass. I, 285 ss. volg.

111. 1) quod nisi ita esset ⟨daß die Poesie zur Philosophie gehöre⟩ nunquam Aristoteles, paulo te minor Philosophus ⟨!⟩ librum de poetica edidisset. Invect. lib. III, fol. 1217. 2) f. 1223. «sutori Apelles». Man sieht hieran, wie damit die Kunstapologetik ⟨gegen

die «mechanica») Hand in Hand geht. 3) Er warf einen solchen in Person zur Tür hinaus. Sein Rüstzeug gegen den «wütenden Hund» Averrhoes: Luigi Manigli. Vgl. die Aufforderung an einen Freund gegen Averrhoes zu schreiben. Epist. sine titulo f. 810 s. Gegen arabische Ärzte u. Dichter f. 1009. 4) non sunt vates unguentarii mulcere et fallere vestrum est. Inv. III, fol. 1215. 5) In der privaten Fortsetzung der Invektive. (An Th. v. Messina.) Fam. I, 11. Fracass. I, 72. 6) Augustinus als «medicus animorum». Invect. IV, f. 1230: quid de hac urina judicas Platonis? Certe Augustinus etc. sani hominis eam censet. 7) Ep. sen. XII, 1 an einen Mediziner: Joanni Patavino, Physico insigni, f. 992 (Frac. II, 207 s. volg. 8) v. 67. Auch hier fehlt (v. 60) nicht der Seitenhieb auf das mangelhafte Verständnis der aforismi des Coers (Hippokrates). 9) fol. 1011. 10) fol. 1019. 11) fol. 861 (Frac. I, 185 s. volg.). Senil. III, 8: Guilielmo Ravennati Physico.

112. 1) Dies der Sinn der stereotypen Wechselbeziehung zwischen Loorbeer u. Bach (onde procede lagrimosa riva. Sest. II, Str. 4, v. 3), die in dem Son. XLIII in vita (del mar tirreno alla sinistra riva — dove rotte del vento piangon l'onde — subito vidi quell' altera fronde . . .) zum ausgeführten Symbol wird. Den Lorbeer pflückend fällt er — non come persona viva! — in den dabei verborgenen Bach. 2) Das Kapitel über den Lorbeer bei Lod. Caelius Rhodigo (III, cap. 7) zeigt, daß die Lorbeerverehrung der Renaissance durch Tibull II, 5, spez. v. 63 sq. u. 81 sq. in Kürze umfassend repräsentiert wird: Wahre Aussage und gute Vorbedeutung (wenn er tönend verbrennt!), Frieden (innoxia) und «das Immergrün der Gefühle» (aeternum sit mihi virginitas). Die mannigfachen Kombinationen des Cäsarischen, Prophetischen und mystisch-erotisch Poetischen sind daraus zu entnehmen. Als «artis indicium» nach Aristophanes, heilkräftig als Pulver gute Träume verschaffend, macht er sogar giftfest (*δάφνινος* sc. *οἶνος*, *φορῶ βακτηριάν*), wohl nach Theophrast und Dioscorides. Zum Lorbeersymbol in der antiken Erziehung s. Hans Dütschke, Zwei röm. Kindersarkophage aus dem 7. Jahrh. (S. A. Halle, Waisenhaus 1910). 3) mul. virt. 4. 4) So interpretiert Scaliger, Poetica (Lugd. 1561), fol. 4, D 2 die Plutarchische Erzählung von ihr. 5) Attribut des Dichterarztes Marsilio Ficino. Ep. 1. Op. I, 598. (vgl. des Verf. Rätsel des Michelang. S. 106). Über die auf ihn besonders passende Beziehung zwischen der orphischen Lyra und dem (vom christlichen Orpheus als «Instrument der Heilung» gebrauchten) menschlichen Körper unterrichtet am besten Eusebius, or. de laud. Const. c. 14. MPGr. 20, 650. Darauf gründete Calderon die Idee seines antikisierenden Auto sacramental el divino Orpheo. 6) Bei Uhland Nr. 299, Liliencron (DNL. Bd. 13) Nr. 34.

113. 1) l. XV c. 13. Aereo non ficto regis mandato hoc opus compositum. l. XIV c. 9. Composuisse fabulas apparet utile potius quam damnosum. Basileae apud J. Herwagium 1532 (cum annotationibus Jacobi Micylli), fol. 363 sq. Die Renaissance fordert für das Recht der poetischen Lüge (jetzt: «Zauberei») aus Gründen der Lebenskunst Glauben: Quod si memor fueris, poesin in mentiendo esse Goetiam (nach *γοητεία* bei Augustin, de civ. dei 10, 9) quandum et machinamentum Lynce magis varium (Virgil Georg. 3, 264: quid Lynces Bacchi variae) nil grave patieris omnino aut credes temere . . . Credamus ergo esse in (inesse) ibi aliquid, in quo auditor vel lector citra damnum aliud (?aliquid) agat. Lud. Cael. Rhodigo Antiqu. l. IV c. 3 l. c. fol. 160 f. 2) W. Preger, Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter (Leipzig 1874 ff.). III, 172. 3) Preger II, 139. 4) l. c. I, fol. 364—373. Daß sie dem Nicolaus von Cues gehören, s. in d. Verf. Abhdlg. Eine unerkannte Fälschung in Petrarcas Werken Zschr. für roman. Phil. 1912, S. 586—597. 5) Predigt «Videte, qualem charitatem . . .» VII, S. 40, Z. 16 ff. in Pfeiffers Ausgabe, Göttingen 1857, u. anast. Neudr. 1906), die These des Platonischen Parmenides. Plato nach «Proclus in comm. Par-

menidis» zitiert von Eckhards Schüler ⟨vgl. meine Abhdlg. in der Zeitschr. für roman. Phil. 1912, S. 591⟩ Nicolaus von Cues ⟨Sermones, Opera Basil. 1555, f. 349⟩; vgl. S. 73, A. 2 u. S. 151, A. 7. 6) Varro bei Augustin de civ. dei VI c. 5. 7) Der Brief ⟨d. d. Padua 2. X. 1348⟩ X, 4 bei Fracassetti gehört zu den vielen unedierten, erst seit 1859 ⟨Florenz, Le Monnier⟩ gedruckten ⟨II, 82 sq.⟩. P. bezieht sich dem erstaunten ⟨miraris?⟩ Bruder gegenüber selber auf Varro und Tranquillus ⟨Sueton⟩, sowie auf den «ihm vertrauteren» Isidor, der diesen im 8. B. der Etymologien dafür zitiert.

114. 1) l. c. f. 691. 2) f. 729. 3) f. 156. 4) Eth. Nic. III c. 10 ⟨13. Bekh.⟩ sp. p. 1118 a. 26 sq. 5) Epist. cent. I, p. 43. 6) W. Preger, Beitr. z. Gesch. der rel. Bewegg. i. d. Niederlanden i. d. 2. Hälfte des 14. Jahrh. Abh. d. bayr. Ak. H. K. 21. Bd. ⟨1895⟩, S. 8 f. W. Schulze in Haucks Realenzykl. III, 504 ⟨in dem dankenswerten Artikel S. 474—507 über die Brüder vom gem. Leben⟩.

115. 1) De Genealogia Deorum Conclusio ⟨XV c. 14, l. c. 401⟩; die etwas kleinlaute Wendung an Petrarca ⟨potissime celebrum virum Franciscum Petrarcham insignem praeceptorem meum, ad manus quorum opus hoc aliquando deveniet per Christi praeciosissimum sanguinem deprecor, ut errores quoscunque, si quos forsan minus videns dictis immiscui, . . . in sacram veritatem convertant⟩, das nicht richtig Vorgebrachte großmütig berichtigen zu wollen. 2) l. XV c. 10. Ut plurimum studia sequimur, in quae prona videntur ingenia. XV c. 11. Damnose compatimur regibus et diis gentilium. 3) Eingang z. I. Buche. 4) Prooemium z. XIV. Buche. 5) I c. 3. l. c. f. 5 s.

116. 1) XIV c. 9, f. 364: quod poeta fabulam aut fictionem nuncupat, figuram nostri theologi vocavere . . . Nunc quaeso numquid sanctum spiritum fabulonem, numquid Christum deum dicturi sint? 2) XIV c. 16; vgl. hierzu die temperamentvollen «annotationes Jacobi Micylli» der Baseler Folio v. 1532, f. 379. 381, S. 384. 3) Stultum credere poetas nil sensisse sub cortice fabularum XIV c. 10. 4) Philosophorum simias minime poetas esse XIV c. 17. 5) Qua in parte orbis prius effulserit poesis et quo tempore XIV c. 8.

117. 1) Im Prolog zum Hiob: Hexametri versus sunt dactilo spondeoque currentes . . . vgl. Sievers, Studien zur hebräischen Metrik, I. Abhdlg. d. k. sächs. Gesellsch., phil.-hist. Kl. 21, 169 f. 2) non esse exitiale crimen libros legere poetarum XIV c. 18, vgl. oben S. 10. 2) perlegant actus apostolorum et sentiant, numquid Paulus versus poeticos studuerit et noverit etc. l. c. fol. 578. Darüber im Spez. schon Photius an Amphilochius; vgl. das Zitat bei Hamann ⟨Kleeblatt hellenistischer Briefe⟩, Schriften II, 209 f. 4) Milton in der Preface zum Samson Agonistes sucht die Stelle ⟨1. Cor 15, 31⟩ im Euripides. 5) nonne etiam ipse dominus et salvator noster . . . locutus est comico . . . stylo? fol. 578. 6) Nonne et ipse adversus Paulum prostratum Terentii verbo usus est? scilicet Durum est tibi contra stimulum calcitrare etc. fol. 578 sq. 7) Margarita poetica. Praef. bei Herrmann a. a. O. 199 ff. 8) Im Erziehungskampfe mit der Mutter der Kinder Lorenzos von Medici Clarice. 9) Scipio Gentili bei A. Blackwall, Auctores sacri classici ⟨ex Anglico⟩, Lips. 1736, p. 157, wo auch über Bembos stete Furcht, seinen Stil durch die Bibel zu verderben ⟨nach Mai, Crit. p. 4010⟩. 10) «Stroherne Epistel»: der ihm wegen seines Nachdrucks auf die «Werke» verhaßte Jakobusbrief. S. Schluß der Vorrede zum N. T. 1522, in den späteren Aufgaben weggelassen, Erl. Ausg. 63, 115.

118. 1) In den Vorreden zu den Büchern Judith u. Tobias a. a. O. 63, 91. 98; Tischred. 62, 130 f.; vgl. des Verf. Poetik d. Ren. in Dtschl., S. 24 f. 2) Preface to Samson Agonistes: Paraeus commenting on the Revelation divides the whole book as tragedy into acts, distinguished each by a chorus of heavenly harpings and song between. 3) Black-

wall a. a. O. I, 2, Kap. I, § II sp. p. 169 sq. geht von Hebraismis probatis und soloecismis delendis aus. Antike Parallelen zur Bibel: Jesus zur Mutter *γύναι* = Tigranes zur Königin der Armenier. Cyrop. I. III c. 1, 41 Soph. Trach. v. 280. «Arzt hilf dir selbst» bei Aesch. Prometh. 474 Herm. ⟨*κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις ἐς νόσον πεσὼν — ἀθυμεῖς*⟩ Eurip. Troad. 750—60. Herc. fur. 170, 352, 516, 616, 1341 sq. Barn. Ferner Nachweis des Erhabenen I, 2 c. VI, arguta dictio etc. c. VII, ja II, 1, c. II der Elegantiae im eigentümlichen Gebrauch der Redeteile nach klass.-phil. Muster. Derselbe, De praestantia classicorum auctorum commentatio ⟨lat. vertit etc. Georg. Henr. Ayrer, Lips. 1735⟩ bringt nach ihrer Apologie im Hinblick auf Sprache, Stil ⟨perspicuitas!⟩, Moral, Privat- und Staatskarriere auch ⟨Kap. VIII⟩ seine alte These in der Form: Quid auctorum class. usus ad lectionem scripturae sacrae conducat. Als testimonia gentilium nutzt die Klassikerparallelen bereits Hugo Grotius, de veritate religionis christianae. Gegen den Vorwurf, daß bibl. Autoren Plagiarii der alten Klassiker, Korthold, Kiel 1698; cf. Augustin, doctr. christ. II c. 29. 4) Im Paradiso degli Alberti des auch als Künstler ⟨im Domstreit mit Brunnellesco⟩ mit dem neuen Geiste in Konflikt geratenden Giovanni da Prato. 5) Es sind die durch Anspielung auf Shakespeares Namen berühmten Gedenkverse Ben Jonsons vor der ersten Ausgabe von Shakespeares Werken ⟨1623⟩, daß er in jedem seiner Verse einen Speer zu schütteln scheine, wie geschleudert ins Auge der «ignorantia». 6) Pauca adversus ignaros l. c. XIV c. 2; vgl. Petrarca an seinen Bruder ⟨Ep. fam. X, 4. Fracassetti II, 483⟩ über den tieferen Sinn seiner ersten Ecloge, in der der undurchdringliche Wald den «unwissenden» Pöbel bedeutet. 7) Georgica 2, 487. 8) s. die Zusammenstellung des Angriffs auf die Juristen mit dem Lobe der Armut bei Boccaccio l. c. XIV c. 4: quaedam in Jurisperitos paucis de paupertate laudibus inmixtis. Persönliche Gründe für sein Verhalten macht Landau geltend. Gio. Boccaccio S. 122. 9) Weil er einen reichen, bereits dem Tode nahen Mann geheilt; Plato, Rep. III, p. 408 nach Pindar, Pyth. III, v. 96 und «den Tragikern». Für die Kunsttheorie übernimmt gleich L. B. Alberti die Parole der Poetiker «gegen Juristen und Ärzte». Vgl. Hoffmann a. a. O. S. 22.

119. 1) Epist. CXI ⟨an Wilhelm von Stein⟩, Aen. Sylvii Piccolominei Senensis etc. Op. omnia Basileae esq. off. Henric petrina s. a. fol. 619—22. Tute vides Juristarum greges inter quos plures excellunt habenturque doctores et legum interpretes, quorum mores nihil a brutis distant, qui res humanas minus quam caprae norunt. Tu non fateberis hoc quia fortasse caprior es capris (!). Ego Polinum novi Mediolanensem, qui lumen habitus est iuris civilis. Is facturus aedificium ... etc. perdidit aedificium ⟨f. 621⟩; zugleich Beleg für die damalige allgemeine Mode, in Architekturtheorie zu pfuschen. 2) Brief über die Poetik an Benvenuto da Imola, Senil. lib. XIV, f. 1041. 3) ib. 4) Invect. III, fol. 1217: Unde Paulus Apostolus et post eum clarissimus eius interpres Augustinus multique quos enumerare non est necesse philosophiam laudatam ab aliis execrant, cum tamen nulla unquam philosophia altior fuerit. 5) s. oben S. 111, A. 6. 6) vgl. oben S. 28. 7) doctr. christ. II c. 40.

120. 1) Daß dieser Raub im buchstäblichen Sinne gemeint war, um das Studium der Alten dadurch entbehrlich zu machen, belegt Rosenbauer, Die poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay ⟨Erl. u. Lpz. 1895⟩, S. 11, durch ein paar starke Stellen aus Dubellay und Bouchet. 2) Petrarca, De ignorantia sui ipsius et aliorum f. 1162. 3) Im tractatus de liberorum educatione ⟨an Ladislaus von Ungarn⟩ wieder anläßlich seines Lieblingsthemas: Quomodo Germaniae partes poetas despiciunt et theologiam colunt: Ad Hieronymum venio ... qui postquam gentilia studia perlustratus est omnia, tum demum verberibus affectum se dicit. Er fügt das Florentiner Sprichwort hinzu: Cum domum undique oppleveris, tunc ut recte vivas memento. l. c. f. 982 F.

über seinen «cibus Daemonum» ib. f. 942 F. sq. Vgl. Petrarca Senil. XIV an Benvenuto von Imola: quod scilicet daemonum cibus est sermo poeticus . . . multum hoc cibo pastus est ipse Hieronymus etc. fol. 1041. Im Jahre 1518 wendet in Deutschland Hermann Busch ⟨im «vallum humanitatis»⟩ den Fluch des Hieronymus gegen die heidnische Poesie auf die noch viel heidnischere Aristotelische ⟨d. i. scholastische⟩ Philosophie; vgl. Erhard, Gesch. d. Wiederaufblühens d. K. u. W. III, 82. 4) Voigt, Wiederbelebung II, 165. 5) In Deutschland begegnet Lionardo Brunis Übersetzung mit der Zueignung an Salutato sogar in Elementarbüchern, wie Lindeners Ausgabe der Kommentare des Eobanus Hessus zum Murmelius; s. Poet. d. Renaiss. in Dtschl. S. 22, A. 4. 6) de libr. gent. c. 3. 7) ib. c. 4. 8) c. 6. 9) c. 4. 10) epistolae obscurorum virorum I, 7. 11) Petrarca, epistol. sine titulo: Amico Babylonem Gallicam describit f. 806 sq. und de tertia Babylonia et quinto Labyrintho in Gallia ib. f. 796 s.

121. 1) Boccaccio, De geneal. deorum XIV c. 7. 2) l. c. fol. 1335, nach Lucan I v. 186 sq. 3) Sogar der Bearbeiter ⟨von 1513⟩ einer mittelalterlichen ars dictandi ruft: «pro romano geticus pollebat ubique sermo» s. Rockinger a. a. O. 412. 4) v. 71 s. Orator c. 25 ⟨83⟩; als «athenisch» eingeführt: orator c. 8 ⟨25⟩. 6) Besonders in den Einleitungen; auch im Paradiso degli Alberti z. B. III, 153 ⟨Wesselofsky⟩: Io tanto a nostra natura nemico otio; vgl. A. 139, 4. 7) Zielinski, Die Antike u. wir ⟨Leipzig 1905⟩, S. 42. 8) Über die Entwicklung des Neulateins seit den Dictamina und ihre pompöse asiatische Schreibweise noch bei Salutato s. Zielinski, Cicero im Wandel d. Jahrh., 2. A., S. 224; das Recht der Wahl nur aus Cicero zu lernen eb. S. 169. 9) Inst. or. X, 1, 114: C. vero Caesar, si foro tantum vacasset, non alius ex nostris contra Ciceronem nominaretur. Er vereinigt die Eleganz mit der Kraft ⟨vis⟩.

122. 1) Laur. Vallae, Patritii Romani et de lingua latina bene meriti in sex Elegantiarum libros elegans et docta admodum praefatio. Opera, nunc primo . . . in unum volumen collecta, Basileae, ap. Henricum Petrum 1540, fol. 3: . . . qui imperium nostrum accipiebant, suum amittere et ⟨quod acerbius est⟩ libertate spoliari se existimabant, nec fortasse iniuria. Ex sermone autem Latino non suum imminui, sed condiri quodammodo intelligebant: ut vinum posterius inventum aquae usum non excussit: nec sericum lanam linumque: nec aurum caetera metalla de possessione ejecit, sed reliquis bonis accessionem adjunxit. Et sicut gemma aureo inclusa anulo non de ornamento sed ornamento, ita noster sermo accedens aliorum sermoni vernaculo contulit splendorem, non sustulit. Anzumerken noch die Motivierung, daß die Majores, nachdem sie alle anderen im Kriege besiegt, linguae suae ampliatione se ipsis superiores fuerunt, tanquam relicto in terris imperio, consortium deorum in coelo consecuti. Hier sei also jetzt «das Kapitol zu verteidigen und Camillus nachzuahmen» ⟨l. c. f. 5⟩. 2) Ce qu'il a séduit dans la littérature antique c'est le caractère d'œuvre d'art . . . Pour la première fois depuis de siècles, on n'en peut douter, la perfection de la forme a décidé les préférences d'un esprit. Pierre de Nolhac, Pétrarque et l'humanisme. Paris 1892, p. 17. 3) Tanta quid heu semper jactabis seria vulgo . . .? — Carmine sed laico! Joh. de Virgilio an Dante ⟨Op. minori I[5], 410⟩. 4) Non ego te vidi pridem vulgare canentem — In triviis carmen misero plaudente popello? herrscht Calliope den Boccaccio an ⟨Ecloga XII⟩, und er entschuldigt sich mit seiner Unreife: Puero carmen vulgare placebat. 5) Si te fama juvat, parvo te limite septum — Non contentus eris . . . Joh. de Virgilio l. c. 412. 6) Venezianische Epigramme Nr. 29: «Nur ein einzig Talent bracht ich der Meisterschaft nah: Deutsch zu schreiben. Und so verderb ich . . . in dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.» Und Epigr. 77: «Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär ihm gelungen — hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.» Es ist, wie man aus unserem

Zusammenhange ersieht, ein internationales Klagelied der Dichter, das in diesem Falle von der Sprache auf den Stoff ⟨Ovids Amor. III, 1, 25⟩ abzulenken, vergeblich ist.

123. 1) Julius Voigt, Das Naturgefühl in der Literatur der französischen Renaissance ⟨Berlin 1898⟩, S. 124. 2) Jansen, Gesch. d. dtsch. Volkes I⁸, 62. 3) Rhetor. ad Herennium IV, 10. 4) Ib. lib. I praef., Inbegriff der eloquentia als moralischer Kunst. 5) Siehe Teil III. S. 192. 205 u. ö.

124. 1) Orator 84; vgl. auch Brutus 148: über das Ineinanderfließen der elegantes et parci oratores. 2) Orator 73. Über Apelles' Wort s. unten S. 195. 3) Herrmann a. a. O. 63 ⟨von seinem Lehrer Rasinus⟩. 4) I, 10, 5) s. oben 32 f. 6) Petrarca, fam. III, 23 ⟨f. 692⟩.

125. 1) An Benvenuto von Imola, Ep. senil. l. XIV, f. 1041. 2) Epistolario di Coluccio Salutati a cura di Francesco Novati ⟨Roma 1891⟩ I, p. 79.

126. 1) Ferreto dei Ferreti in Muratori Rer. ital. script. IX, 1018, im Wortlaut bei Vossler a. a. O. 16 A. Salutati Epist. II, 5. 2) In den ästhetischen Briefen, worüber im Bd. II.

127. 1) Cicero als Anreger dieser epistolographischen Literatur s. Zielinski a. a. O. S. 245 f. 2) Epistolario l. c. I, 48. 3) v. 60 s. l. c. saeva paupertas atque eris inops. 4) Tischreden LXIII, 10 ⟨Erl.-Ausg. 62, 186⟩ im Anschluß an die antiken «Helden und hohen Leute, wie die Hofleute itzund die Prediger hatten: Summa, die Welt kann die Schreiber nicht entbehren, ja durch dieselben wird sie regieret». 5) Pasquale Villari, Niccolò Machiavelli e i suoi tempi I³, 97 schreibt das Wort dem Galeazzo Maria zu, der ein halbes Jahrhundert nach Salutatos Tode lebte. G. Voigt ⟨Wiederbelebg. I³, 203 A.⟩ hat sich bemüht, seiner Herkunft nachzugehen, fand es aber auch nur namenlos in einem Briefe Vergerios ⟨Epistole p. 170⟩ aus Salutatos Todesjahre ⟨1406⟩. Seine große Verbreitung verdankt es offenbar einem andern Staatsschreiber: Aeneas Sylvius, Europa c. 54; Pii II Comment. p. 50.

128. 1) De officio et virtutibus imperatoriis. Ad Magnanimum, bellicaeque rei peritissimum Virum Luchinum Vermium, Exercitus Veneti imperatorem; f. 435—442. 2) Nach Cicero! Petrarca fam. III, 20. 3) de obedientia ac fide uxoria Mythologia ⟨!Griseldis⟩ l. c. f. 601—607. 4) Epist. CXII ⟨an den Kanzler Kaspar Schlick⟩ Mar. Sozinus Senensis . . . duos amantes ut sibi describerem rogatum me his diebus effecit ⟨so!⟩. Er schildert die Würdigkeit des Korrespondenten, als Poeten und Philosophen, und frägt an, ob er die Indiskretion begehen darf. Ep. CXIII bringt dann an eben diesen Sozinus den «Prologus in eundem tractatum» und als Ep. CXIV figuriert die «Historia de Eurialo et Lucretia se amantibus». 5) de republica optime administranda liber f. 419—435. 6) Wegen seiner Gemäldesammlung! 7) Rerum memorandarum libri IV. 8) l. c. f. 551—558. Der Fürst ließ sie nach Petrarcas Tode fortsetzen. 9) II, sectio 4, cap. 5. l. c. f. 307. 10) S. Voigt ⟨Wiederbelebg. I³, 568⟩ nach Rosmini, Vittorino p. 353 s. Vgl. Vespasiano Federigo Duca d'Urbino § 2. 22. Paulus Jovius Elogia virorum bellica virt. illustr. Basil. 1575, p. 167; vgl. auch zur antiken Charakteristik dieses fürstlichen Fürstenerziehers der Renaissance Mars. Ficinos Widmung des Platonischen Politicus ⟨«Civilis vel de Regno»⟩ an ihn; s. Platoni Op. e tralatione M. Ficini Ven. 1556, f. 137 a.

129. 1) Sallust, Jugurtha c. 4 und — minder empfehlend neben der Geschichte Ciceros berüchtigter Eitelkeitsausbruch an seinen erhofften Historiker L. Lucceius ⟨epist. V, 2⟩. Dafür entschädigte sein Stolz auf das «jus imaginis» ⟨II in Verrem lib. V c. 14, 36⟩ und sein nachdrucksvolles Ausgehen von dieser geheiligten Sitte im Eingang der 2. Rede de lege agr. 2) Gregorovius a. a. O. VI, 235 f. ⟨nach der vita di Cola I, c. 2⟩. Anspielung darauf im Manifest an «Senat und Volk» vom Anf. 1343? ⟨jetzt bei

Burdach-Piur Nr. 2, 4 sq.: Resurgat Romana civitas diuturnae prostracionis a lapsu, solium solitae majestatis ascendens, vestitum viduitatis deponat et lugubre etc. . . . 3) Fresken im Palazzo pubblico, Sala della Pace. 4) Des Verf. Rätsel des Michelangelo, S. 32 f. 77. 165. 5) Laetare . . . miseranda Italia . . . quia sponsus tuus Henricus, divus Augustus et Caesar, ad nuptias properat. Dante, Epist. V, 2. Vgl. Petrarca an Karl IV, mit Bezug auf «Heinricus VII aeternae memoriae serenissimus avus tuus»: in te nobis post tot secula mos patrius et Augustus noster redditus. Te enim ut libet sibi Germani vendicent, nos te Italicum arbitramur. Propera igitur . . . etc. De pacificanda Italia exhortatio l. c. f. 591 sq. 6) Burckhardt, C. d. R. I⁴, 273.

130. 1) Epist. senil. XV l. c. f. 1055 sq. (de falsitate privilegii Austriam ab imperio eximentis). Vom Staatsrechtlichen sieht er in köstlicher Praetermissio ab. Er hält sich lediglich an den Stil (das kaiserliche «Wir» im alten Rom!) und offenkundige Unmöglichkeiten (des Kalenders, der Bezeichnung Neros als «amicus deorum») des gefälschten Dokuments. 2) Der Titel der Legenda Aurea: «vulgo Historia Lombardica dicta» (nach ihrem 176. Kap.) des Jakob von Genua (a Voragine) verdeutlicht die legendär-realistische Grundlage der Geschichtstheorie, auf der ihre Poetisierung wie ein Schritt in die weltliche Empirie hineinwirkt. 3) Das historische Kompendium des Dominikaners Martin von Troppau («Polonus») wird benutzt sowohl von Dantes Gewährsmann, Brunetto Latini (Scheffer-Boichhorst, Hist. Zeitschr. 29, 446) als von Boccaccio (Döllinger, Papstfabeln 10). Um so kritischer behandelt ihn sein eigener Ordensgenosse Heinrich von Hereford (S. 105. 123 ed. Potthast). 4) Titel des ersten Abschnitts von Burckhardts C. d. R. 5) Livius, Praefatio in libr. I. 6) Paul Joachimsen, Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus (Berl.-Lpz. 1908) I, 19 ff. 7) Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte[1], 31. 88. 8) In den discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. Man sehe die leitende historisch-politische Idee der Renaissance, mit der das dritte Buch beginnt: Cap. I. A volere che una setta e una republica viva lungamente, è necessario ritirarla spesso verso il suo principio. 9) Petrarca an Benvenuto von Imola «de poetis»: quicquid contra poetas juste dicitur, scaenicos notat. l. c. f. 1041. 10) Die Analyse der Eccerinis bei Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas (Halle 1893) I, 502—7, als «Geschichtsquelle» 508. 11) II, f. 1102 s. 12) Africa lib. IX, vgl. des Verf. Epos der Renaiss. in Geigers Vierteljahrschr. f. d. Ren. (1886) I, 199. Die Aristotelische Zusammenordnung von Epos und Tragödie als «Heroicum» vermittelt vor dem Einblick in die Unterschiede der poetischen Gattungen besonders Horaz: regum facta als Inhalt der Tragödie (sat. I, 10, 92), res gestae regumque ducumque als Inhalt des Epos (ars p. 73), Immisch. 13) II, f. 1103.

131. 1) Des Verf. Epos d. Ren. a. a. O. 198. 2) l. IX l. c. f. 1326 b. 3) f. 1328 a. 4) Th. Creizenach, Die Aeneis u. die Pharsalia im Mittelalter, Frankf. a. M. 1864. 4. 5) Novati l. c. I, 233.

132. 1) Ut enim oratio rei gestae, ita orationis fabula imago quaedam et simulacrum est. Tantumque historicis poetae cedunt quantum dicentes sunt agentibus inferiores: Historici sane ut opinor sunt sonori (!) quidam rerum gestarum nuncii. Quantumque autem gratiam poetae atque honorem habent, idcirco habent, quod oratoreis potius quam boni oratoreis (stets so!) esse volunt, verisimilia dicunt. Quod Homerus considerans apte ait: Plurima narrata similia mendacia vero (narravit similia? *ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα*. Immisch). Philelphi Convivalia (p. 62 s. Conviviorum Franc. Philelphi Libri II, Colon. 1587). Ein nordischer Poetiker der Frührenaissance Rudolf Acrigola (zitiert bei Castelvetro, Poetica d'Aristotele, Bas. 1576, p. 157, 20) will den vielgesuchten Unterschied, vermittelst einer Kanonisierung des Horazischen «in medias res» lediglich stilistisch in der dispositio finden. Die Historiker «fangen vom

Anfang an». Sehr energisch vom Standpunkte des furor mentis et divinus afflatus gegen das «pedestre magis ac servile officium hystorici» Maffeo Vegio im dialogus veritatis ac Philalithis, Paris 1511 ⟨unpagin. p. 5 unten⟩. 2) Salutato bei Novati l. c. 3) s. Singer, Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans. 2 ak. Vortr., Tüb. 1910. 4) l. c. f. 606 s.

133. 1) Des Verf. Gracian u. die Hofliteratur ⟨Halle 1895⟩. 2) Ep. CXIII an den Empfänger der Novelle, Marianus Sozinus, den er darauf aufmerksam macht, daß er in seinem Alter doch eigentlich schon über solche Lektüre hinaus sein sollte. Literarhistorisch merkenswert ist sein Nachweis der Quelle des trionfo d'Amore Petrarcas bei Lactanz, in seiner «Retractatio» ⟨vgl. unten S. 139, 1⟩. Op. omnia l. c. f. 871. 3) Petrarca l. c. f. 606 sq. 4) Cap. 18. 5) So eingerichtet, moralisch genau theoretische Kapitelüberschriften u. Beispiele: Römer, Externi ⟨meist Griechen⟩ u. ⟨spärlich⟩ Recentiores, darunter an erster Stelle Robert von Sicilien ⟨l. c. f. 444⟩. 6) Unter der Rubrik de ironia ⟨II c. 4. f. 480⟩ mit der dadurch internationalen ⟨in Deutschland bei Seb. Brandt, Hans Sachs⟩ Anekdote vom Hofnarren Cangrandes della Scala. 7) Die reichhaltige Sammlung der «Italienischen Künstlernovellen der Renaissance» von Hanns Floerke ⟨München 1910⟩, s. A. 359 ff. 8) Scripsi duorum amantium casus nec finxi. Res acta Senis ist, dum Sigismundus imperator illic degeret, tu etiam aderas et si verum his auribus hausi, operam amori dedisti, Civitas Veneris est. Ajunt, qui te norunt, vehementer quod arseris quodque nemo te gallior ⟨!⟩ fuerit. . . . Ideo historiam hanc ut legas precor et an vera scripserim videas, nec reminisci te pudeat, si quid hujusmodi nonnunquam evenit tibi, homo enim fueras. Qui nunquam sensit amoris ignem, aut lapis est aut bestia. Ille utique vel per deorum medullas non lateat igneam favillam. Vale! Aeneas Sylvius an den Kanzler Caspar Schlick. Ep. I, 112. l. c. f. 622.

134. 1) Des Verf. Studie in den Monatsheften f. Kunstw. ⟨das Novellenbild [nach Bandello] in der Casa Buonarroti⟩ I, S. 908 f. 2) Elegiarum III, 2, 9. 35. 57 s. ⟨Poemata Venetiis 1760, p. 130 sq.⟩ cf. Ovids Fast. II, v. 289—358. 3) «addidit piscatoria» Scaliger, Poet. l. c. 344; vgl. Th. Birt, Elpides ⟨Marb. 1881⟩. 4) s. unten Abschnitt III. 5) Rockinger a. a. O. 503. 6) Ebenda 493 f. 7) Literatur des Facetus in Deutschland bei Wackernagel, Gesch. d. dtsch. Lit. I², 368 ⟨§ 81. Anm. 47⟩. 8) Invectiva II. 9) II c. 3.

135. 1) Petrarca l. c. f. 467. 2) Über das nachfolgend Büchlin ⟨den Dialogus die Anschauenden genant⟩ zu dem leser v. 11: Drumb můss er disse scompen han. 3) . . . neque labor inhonestus . . . ne aemuli carpant Facetiarum opus propter eloquentiae tenuitatem . . . qui ornatiorem dicendi modum et majorem eloquentiam requirant . , . non absurde scribi posse viderentur. Praefatio. 4) quo lingua latina etiam levioribus in rebus opulentior fiat. Erasmus bezieht sich für seine Absicht auf Quintilian I, 1, 4. 5 ib. Dagegen heißt es bei Bebel ⟨Facetiarum Henr. Bebelii . . . libri III Tubingae MDLVII Dedicatio⟩ Et enim quae in vernacula lingua iocose atque facete dicuntur vix eadem quadrabunt in latino et contra. 5) Cicero, de finibus I, 3, 7. 6) siehe Teil III u. des Verf. Poet. d. Ren. in Dtschl. 369. 375 über die burleske Mode als «ludicra dictio». 7) Histori Peter Lewen des andern Kalenbergers Dttsch. Nat.-Lit. 11, 91, v. 9 ff. 8) mentem nostram variis cogitationibus ac molestiis oppressam recreari . . . et ad hilaritatem remissionemque converti. l. c. 9) s. unten u. Abschnitt IV. S. 224.

136. 1) Peter Leu a. a. O. v. 17 ff. 2) Titel und Widmungen vor jedem der 7 Bücher; «schlefferige und melancholische Gemüther damit zu ermuntern». Schiltwacht durch Bernh. Hertzog, Magdeburg o. J. 3) Distichen vor dem II. Teil. 4) I ep. 28. 5) Geht auf eine Zusammenstellung dieser Autoren im Anhang einer Ausgabe des Fulgentius. Basil. 1532 fol. 6) Die antike Erklärung des *εὐφυής* als *πανοῦργος καὶ*

σκώπτης s. Valkenaer im Lexikon des Ammonios; vgl. Isokr. 7, 49. 15, 284. 7) «Prologe de l'Autheur» und «aux lecteurs» vor La vie inestimable du Grand Gargantua. Auch die politische «Satire Menippée» ⟨1593⟩ schließt sich ⟨stellenweise direkt: die Insel Ruach aus Garg. IV c. 43 auf den Tapisserien des Louvre⟩ an Rabelais an, als den Menippus, den zynischen σπουδογέλοιος der Zeit. Die Form ist dabei jedenfalls Nebensache, als ob die Verfasser Quintilians Bemerkung ⟨X, 1, 95⟩ über das von Varro in Rom begründete satirae genus «sed non sola carminum varietate mixtum» im Titel hätten unterstreichen wollen. Die Parodie der Allegoristik und der Ton der Dunkelmännerbriefe spielen auch hier wesentlich hinein. S. krit. Ausg. v. Frank, Oppeln 1885. Vgl. Schepkowski, Esquisse de la Poésie Satirique en France du temps de la Renaiss., Hamb. 1881. ⟨Pr.⟩ 8) Des Verf. Rätsel des Michelangelo S. 69 u. 331 f. 9) § 63 ff. im Anschluß an ihre «Kentaurische hertikeit». 10) de oratore II, 58—72.

137. 1) Inst. or. VI, 3. 2) de sermone libri VI. 3) jeweilig in libro I, III, IV. 4) So nannte sie Justus Lipsius in seiner durch sein Buch über die «Politik» bei den niederländischen Demokraten heraufbeschworenen Fehde; vgl. des Verf. Abhandlg.: Ein brandenburgischer Regentenspiegel etc., Studien zur vergl. Literaturgesch. V ⟨1903⟩, S. 201 f. 5) Pater Abraham a S. Clara und Stranitzky. 6) II. 25. 51. 70. 101 sq. 7) I, 4, 8. 8) «purissimus penis«, Lessing, Rettungen des Horaz ⟨XIII, 1, 142 Hempel⟩. 9) Apulejus apol. 11. 10) infeliciter se ad amorem natum ex configuratione horoscopii, im Widmungsgedicht ⟨vor den Amores 1502⟩ und ⟨ib. Panegyricus ad Maximylianum Regem⟩ in diesem Kreise auffallend: de amore scriptorem non tantum debere verba effingere, sed eorum, qui ita affecti essent, omnia etiam facta et cogitationes. 11) Nach Basilius s. oben S. 120. Buch v. d. dtsch. Poeterey C 1a ⟨S. 15 Braune⟩. 12) Voigt a. a. O. I, 481. 13) In dieser Rücksicht nahm auch der Domherr Albr. von Eyb 30 Verse aus Joh. Antonii Hermaphrodita in seine Margarita Poetica auf. Plus valet vatis non inlepidi auctoritas, sagt Guarino a. unt. a. O. p. 18 s., quam imperitorum clamor, quos nil nisi lacrymae jejunia psalmi delectare potest, immemores quod aliud in vita aliud in oratione ⟨= Poesie!⟩ spectari convenit. 14) Widmung des Hermaphroditus: Ad Cosimum Florentinum etc. quod spreto vulgo libellum aequo animo legat, quamvis lascivum et secum uno priscos viros imitetur ⟨!⟩ v. 3 sq.:

Elicit hoc cuivis tristi rigidoque cachinnos
Cuique vel Hippolyto concitat inguen opuso
Hac quoque parte sequor doctos veteresque poetas,
Quos etiam lusus composuisse liquet . . . ⟨vita pudica⟩
. . . . . .
Id latet ignarum vulgus, cui nulla priores visere ⟨?⟩ . . .
Doctis irreprehensus ero . . . Cosme . . .
Tu mecum aeternos ipse sequare viros.

15) Guarini epist., quam Hermaphrodito praefixam ex cod. bibl. Ricard. ed. Lamius ⟨Ed. Forberg, Cob. 1824, p. 16 sq.⟩: An ideo minus laudabis Apellem, Fabium ⟨!⟩ ceterosque pictores, quia nudas et apertas pinxerint in corpore particulas natura latere volentes? Quod si vermes etc. fastidiosasque bestiolas expresserint, num ipsam admiraberis et extolles artem artificisque solertiam? Ego — lupanari medio scortantem laudo versum ⟨noch auf Wieland angewendet⟩. Epigr. Guarini «ad Hermaphroditum» ⟨?⟩: «Musarum decus, Antoni . . .» ib. p. 187.

138. Joan. Secundi Basiorum liber ⟨ad grammaticos cur scribat lascivius⟩ XXII, v. 3 sq.:

Fortia magnanimi canerem si Caesaris arma etc. . . .
Quot miser exciperemque notas patererque lituras!

Quot fierem teneris supplicium pueris!
At nunc uda mihi dictent cum Basia carmen etc.

J. S. Opera quae repertiri potuerunt omnia curante Petro Scriverio. Lugd. Bat. 1619. p. 109. 2) l. c. 18 sq. 3) Ich zitiere nach der ersten, sehr korrekten Gesamtausgabe ⟨leider ohne Verszählung, wie die meisten⟩ M. Hier. Vidae Cremonensis Poetae et Albae Episcopi Opera quae quidem extant omnia s. l. e. a. in titulo ⟨Sign. der libr. della gatta⟩; in fin. Venetiis per Melch. Sessam 1538 Mense Novembris, p. 211. 4) p. 234. 5) p. 211. 6) qui morbus a Medicis amentia dicitur Poet. l. c. 105 b. 7) An Sozinus Ep.

139. 1) Ohne weitere Umschweife Aeneas Sylvius Epist. I, 195 ⟨Aeneam rejicite, Pium suscipite⟩: Poenitet olim composuisse tractatum de duobus amantibus ⟨l. c. f. 870⟩. 2) A. P. v. 304. 3) Sie taucht als Paradoxon wieder auf in den Grübeleien des jungen Schleiermacher; s. Haym, Romant. Schule, 2. A., S. 393. 4) Paradiso degli Alberti ⟨a cura di Aless. Wesselofsky⟩ I, 314. della familiare iconomica nulla sentono, ma isprezato il santo matrimonio vivono mattamente sanza ordine, sanza curare che sia l'onor paterno, il beneficio de' figliuoli che sarebono degni del giudicio di Camillo e di Postumio censori di Roma, i quali l'avere di due nomini, ch' erano casti insino alla vecchiaia viventi, comandarono che fusse confiscato in comune: ancore afferman dogli degni di punizione, se in niuno modo di si giusto ordine fussino arditi di ramaricarsi. Ferner I, 315: philol.-ästh. Fernhaltg. von den Pflichten des Staatsbürgers ⟨fugono la fatica, affermando che chi serve a comune serve a niuno . . .⟩. 5) Epistolario l. c. I, 32. Das Thema «de conjuge non ducenda» ist in der mittelalterlichen Vagantenpoesie nie erloschen. S. Wright, Poems attributed to Walter Mapes 1841, p. 77 n. Warton-Hazlitt I, 250 Analysis of the Gesta. II, 353 A. Pseudo-«Valerius ad Rufinum». ⟨Über den aureolus libellus Theophrasts, der hier überall mitspricht, alles Nötige bei Fel. Bock, Aristoteles Theophrastus Seneca de matrimonio diss. Lips. 1898. Auch in der Schulrhetorik ist das klassische Thema für eine *θέσις*: *εἰ γαμητέον*. Immisch.⟩ 6) Intorno a tor donna Op. volgari ed. Bonucci I, 222; über seinen geistigen Familiensinn s. des Verf. Rätsel des Ma., S. 81 f. 7) Springer, Kl. Schr. I, 270. 295. 8) Vasari, Vita di Donato II, 398 u. A. 2 bei Milanesi ⟨Ed. Sansoni, Firenze 1878 ss.⟩. 9) Die heute, hauptsächlich in diesem Betracht sogenannte «moderne» Literatur hat durch ihr Auftreten gegen die Antike selbst dafür gesorgt, daß man sie ihr nicht «in die Schuhe schiebe». Ihr Sensationsstück verquickt die bekannten Forderungen des jungen Deutschland hygienisch mit dem nordischen Puritanismus, der es auf dem Theater besonders leicht hat. Die platonische Verstaatlichung der Ehe trifft hier auf ihr liberalistisches Extrem, die erotische Freizügigkeit. Die Alten erörterten solche Dinge poetisch nur auf der komischen Bühne. 10) Burckhardt C. D. R. V c. 6: Die Bildung der Buhlerinnen ⟨4 A. II, 127 f.⟩. 11) Bandello II, 31 bezeichnet wie ihr Gegenstück I, 8 die antike Haltung der Novellenliteratur. Ihr steter Hinblick auf die antiken Muster ⟨Tarquinius und Lucrezia II, 21⟩ hierbei; s. meine Studie über das Novellenbild, Monatsh. f. Kunstw. I, 909. 12) Memorab. III c. 11.

140. 1) Burckhardt C. d. R. I c. 3 illegitime Erbfolgen. «Gleichgiltigkeit gegen die legitime Geburt», 4. A., I, 20 ff. 2) Auslegung des 7. Kap. der 1. Epistel St. Pauli a. d. Korinther ⟨1523⟩, Erl. Ausg. 3. Abt. 19 ⟨51⟩, 31: Man hat auch vielmehr Ursach zu freien. . . . Aber S. Paulus zeigt diese einige an und ich weiß auch im Grunde keine stärkere und bessere, nämlich die Not. Not heißt es: die Natur will hervor etc. . . . 3) Eobani Hessi de amantium infelicitate contra Venerem de Cupidinis impotentia et versu et soluta oratione opusculum. Zuerst Erfordiae 1508, 4° ⟨Münch. Univ.-Bibl.⟩. 4) De re uxoria, Gelegenheitsschrift eines Schülers Guarinos

zur Hochzeitsfeier Lorenzos von Medici. Einfluß auf Deutschland s. Hermann A. v. Eyb 323 ff. 5) S. oben S. 90, A. 3. 6) und von den wissenschaftlichen Romanfabrikanten ⟨seit Gerald Massey, Sh.'s Sonnets never before interpreted etc. Lond. 1866⟩ etwas berücksichtigt werden! 7) Seit der 2. Ausg. 1591. In der 3. ⟨1597⟩ kurz: «mit beygethaner Missiff und Ehelicher Schuldigkeit ⟨so!⟩ Erinnerung Herrn Anthoni von Guevara. 8) Kap. 5.

141. 1) Poet. l. c. f. 105 a. 2) Gottscheds Briefwechsel mit der Kulmus. 3) Diese spez. moderne Auffassung der «platonischen Liebe» scheint in Deutschland Wielands Antike, deren hauptsächliche Aufgabe es ja ist, sie in platonischen Philosophen ⟨Musarion!⟩ ad absurdum zu führen, veranlaßt zu haben. Ganz in Wielands Geist gebraucht dann den Ausdruck ⟨nach dem DWB.⟩ zuerst Langbein. Das junge Deutschland scheint ihn endlich in Umlauf gebracht zu haben. 4) MPL. 184 ⟨III⟩. 648. Die «mulier pulchra ad admirationem pulchritudinis infinitae» hinführend, im 15. Jahrh. bei dem Kardinal Nicolaus Cusanus ⟨Excitationes lib. VII Inc. v. 1514 II, CXX⟩. 5) Convito III c. 4. Op. min.² 186. 6) Epist. obscur. vir. I, No. 42. 7) Sermones fideles § 41 sq. Francisci Baconis, Opera omnia, Lipsiae 1694, f. 209. 8) Pictae tabulae . . . caeterumque id genus mutam habent et superficiariam voluptatem, libri medullitus delectant, colloquuntur, consistunt . . . fam. III, 18 ⟨f. 687⟩. De remediis utriusque fortunae I dial. 40 de tabulis pictis, 41 da statuis, 42 de vasis Corinthiis. II, 1 de deformitate corporis. 9) S. oben S. 106. 10) l. c. f. 126.

142. 1) ib. f. 125 s. 2) Burckhardt a. a. O. I, 242 f.

3)
Naturae superest dona referre meae:
Corpus erat membrisque decens patiensque laborum
Robore firma suo brachia, crura, latus.
Forma virum decuisse potest sine labe decensque
Frons diversa: animi spiritus altus erat.
Hactenus haec juvenem de se dixisse feretis . . .

Eobanus Posteritati ⟨Helii Eobani Hessi Heroidum Christianarum Epistolae. Opus Novitium nuper aeditum. Anno MDXIV, fol. CVI b. 4) Besonders de oratore III, 45 sq. 5) Conv. IV c. 25. Op. min. III, 355. Cf. Cicero, de officiis I, 27. 6) Dante conv. I, 1. Op. min. III, 57. 7) De oratore III, 45. 46.

143. 1) Cortegiano ⟨Ed. Fir. 1854⟩, p. 291 s. 2) ib. p. 290. 3) Gracian, Oraculo manual § 273. 4) Bembo im Cortegiano IV c. 62 a. a. O. p. 294.

144. 1) a Roma . . . vedendo la grandezza degli edificj e la perfezione de corpi dei tempj stava astratto che pareva fuor di se ⟨Vasari, Vita di Philippo Brunelleschi, Milanesi, II, 337⟩, was eine Anm. Bottaris mit ihrer noch besseren Erhaltung in jener Zeit begründen zu müssen glaubt. 2) Die berühmte Anekdote ⟨Vasari II, 347 Mil.⟩ im spanischen Sprichwort «el huevo de Juanelo» ⟨Calderon, la dama duende, Jorn. 2. I, 197 a Keil⟩ erzählt noch im 17. Jahrh., ohne Kunde von der Übertragung auf Columbus, Félibien in der dissertation sur la différence de l'architecture antique et gothique ⟨im Anhang an die Conférences de l'Académie Royale, Amsterd. 1706, p. 107⟩ als Beleg für die Natürlichkeit der konstruktiven Idee. Die Pointe, daß Br. damit die Geheimhaltung seines Modells motiviert, läßt er weg. 3) Von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben u. seine Werke, Stuttg. 1892, S. 39. 4) H. v. Geymüller, Les projets primitivs pour la basilique de St. Pierre ⟨Paris u. Wien 1875⟩, p. 7 ss., über diesen u. seinen Bauherrn Julius II. «magnarum semper molium avidus». s. den Fortsetzer Platinas Onuphrius Panvinius, de vaticana basilica bei Mai, spicileg. romanum IX, p. 365 sq.; vgl. Ranke, Päpste I, S. 64; Pastor, Gesch. d. Päpste III, 760 ff. 5) Er beginnt damit sein drittes Buch delle Antichità ⟨in Scamozzis Ausg. von tutte l'opere d'Architettura di Seb. Serlio Bolognese, Vinegia 1600, 4°, p. 50⟩: le persone che si veggono quivi

dentro, ancora che habbino mediocre aspetto e presenza se gli accresce un non so che di grandezza. Er schiebt es auf die einheitliche Lichtwirkung von oben ⟨il tutto nasce dal lume celeste, che da cosa alcuna non è impedito⟩ und bringt diese in Zusammenhang mit der antiken Idee des Pantheon: Alle Götter rundum in den Nischen sollten das gleiche Licht haben. 6) Kritik der Urteilskraft I, 1, 2. Buch § 26 ⟨Hartenstein VII, 102⟩. 7) Gutachten über die Notwendigkeit des Lichteinlasses von einem Pratesen ⟨Giov. da Prato? vgl. oben S. 118, A. 4⟩ bei v. Fabriczy, Fil. Brunelleschi, S. 148 A. 8) s. oben S. 56. 9) So in den Fresken der Residenz zu Landshut ⟨ital. Saal⟩. 10) Félibien, Dissertation l. c. p. 104. Das Interesse der Zeit bezeugt noch ein Sammelband griechischer Taktiker in der Laurentiana, den Christ ⟨Griech. Lit.-Gesch. 4. A., S. 1907 A. 2⟩ erwähnt und die Erhaltung des verlorenen Buches des Heron über Kriegsmaschinen in der lat. Übersetzung des Franc. Barozzi, Ven. 1572. Wescher, Poliorcétique des Grecs, Par. 1867, p. XI.

145. 1) Nach W. Kubitscheks Nachweis s. Ghibertis Denkwürdigkeiten, herausgegeben von J. v. Schlosser ⟨Berlin 1912⟩, II, 11 f. 2) II, 1. 3) Graecia capta ferum victorem cepit et artes — Intulit agresti Latio l. c. v. 156 sq. 4) l. c. v. 159 sq. 5) Naturalis hist. 34, 19, 6. 6) de re aedif. VI, 1. 7) Im 2. Kommentar. Versuche, das schon den Anonymus Magliabechianus ⟨Frey XLV u. 88, A. 1⟩ beschäftigende Rätsel dieser Rechnung zu lösen ⟨national-römisch ab urbe condita?⟩ s. jetzt bei v. Schlosser a. a. O. II, 109 ff. 8) Er rühmt das Verdienst seines Landsmanns Cimabue ⟨als ersten der egregii pictores Florentini, qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt⟩ um die Wiederherstellung der griech. u. lat. Kunst, die sub crasse imperitie ministerio jacuisse constat. Phil. Villani, de famosis civibus nach der Originalhs. der Laurenziana ⟨mit Korrekturen Salutatos⟩ bei K. Frey, il libro di Ant. Billi ⟨Berl. 1892⟩, p. 73. Danach offenbar schreibt Christ. Landino in der Einleitung seines Dantekommentars dem Cimabue zu die Wiederauffindung der lineamenti naturali et la vera proporzione, la quale i Greci chiamano Symmetria. 9) Er konstruiert u. a. einen «Maler Mirone» aus einem Pliniusschen minor, einen Maler Grapide aus dessen ⟨34, 68⟩ graphis ⟨Komm. I, 21. v. Schlosser a. a. O. I, 22. II, 14. A. 103⟩, obwohl er an anderer Stelle ⟨nach Vitruv I, 1, 1⟩ richtig «peritus graphidos» schreibt ⟨v. Schlosser II, 64⟩.

146. 1) Ed. princ. Ven. 1469 ⟨Joh. v. Speyer⟩; Rom 1470 ⟨Pannarz u. Sweynheim⟩ u. Landinos Übersetzung, Rom 1473, leiten eine erstaunliche Menge von Nachdrucken u. Neuauflagen ein. 2) Komment. II, 20 ⟨a. a. O. I. 47⟩ Polic*r*. toskan. für Polic*l*. 3) ib. II, 18 ⟨I, 44⟩. 4) m. antica cioè greca II, 2, 9, 15. l'arte nuova lasciò la roçeza de' Greci II, 2. 5) con ogni misura . . . imitar la natura II, 22. l'arte da natura II, 4, 8. cf. II, 3, 17. Plin. 34, 61: naturam ipsam imitandam esse. Misturava ⟨Appelle⟩ l'opere sue come la natura allato alla virtù visiva ⟨!⟩. I, 21 ⟨l. c. I, 25⟩. Vgl. il vero rilievato II, 22. 6) Purg. 10, 32 non pur Policleto, ma la natura; 12, 22 di miglior sembianza secondo artificio figurato. 7) trattato dell' architettura ⟨hersg. v. Oettingen, Wiener Quellenschr. N. F. III⟩, S. 276. 8) Komm. II, 17 ⟨l. c. I, 42⟩. 9) Ein Kölner Meister zu Ende des XIV. Jahrh. nach Ghiberti ⟨Sonette u. Terzinen Recl. S. 337 ff.⟩. 10) Epistularum ad viros quosdam ex veteribus illustriores ⟨2 an Cicero, je 1 an Seneca, Livius, Varro⟩ liber. l. c. f. 780—85.

147. 1) Scène 5 ⟨Éliante⟩, Rest einer Lucrezübersetzung ⟨IV, 1145—1165⟩, die Molière verbrannte? Wegen der Ähnlichkeit mit Ovid ⟨ars amandi II, 653—662⟩ wird wohl auch dieser, aber fälschlich, dafür angeführt. 2) Albrecht von Eyb schreibt sie, nach der Eintragung in den cod. 126 seiner Bibliothek, als «Philodoxis» ⟨Herrmann⟩ dem Carolus Aretinus ⟨Marsuppini⟩ zu, der Codex Estensis dem Lionello d'Este. Auch sein Biograph ⟨Herrmann a. a. O. 151⟩ weiß noch nichts von Albertis Verfasserschaft.

Noch Aldus Manutius ⟨der jüngere⟩ druckte sie als Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manutio, Luca 1588. 8°. Den Hergang der Mystifikation findet man bei Tiraboschi 14, 326 f.

148. 1) Augustin vgl. oben S. 69. 2) de natura deorum III, 11 ⟨28⟩, II, 7 ⟨19⟩; de finibus III, 6 ⟨21⟩ die stoische *ὁμολογία* de officiis III, 3 ⟨13⟩ das stoische *κατὰ φύσιν ζῆν*. 3) de fin. IV, 6 ⟨15⟩. 4) ib. IV, 16 ⟨41⟩. 5) ib. IV, 16 ⟨42⟩. 6) Die «Intimität» des Alberti mit den Zotenreißern des «Hermaphroditus» wird ⟨ib. No. XIX ed. Forberg, Cob. 1824, p. 64 sq.⟩ mit seiner «Totalität» motiviert: Comis es et *totus* pulcer *totus*que facetus — Litteribus ⟨! Witz: «propter versum»⟩ *totus* deditus ingenuis . . . etc. tu mihi pro vera simplicitate places. Veridicus cum sis et apertae frontis amicus etc. . . . 7) I, 19 de ursae luxuria ad Bapt. Albertum. 8) In der Wiener Übersetzung ⟨1799⟩, in der das Werk in Deutschland zugänglich ist, II, 136.

149. 1) Vgl. oben S. 76, A. 3. Für diese anschauliche Seite des platonischen Schönheitsbegriffs berief man sich ⟨vgl. Rätsel d. Michelang. S. 88⟩ auf den Philebus ⟨p. 64 b. *μετριότης καὶ συμμετρία, κάλλος καὶ ἀρετή*⟩ und die apokryphe Epinomis. 2) de re aedificatoria VI c. 2. 3) Heidrich, A. Dürers handschr. Nachlaß ⟨Berlin 1908⟩ S. 256 glossiert «die vergleichlichen Ding» unrichtig als die «gemäßigten», und ihr Gegenteil «die andern abgeschiedenen» als die «übertriebenen». Es ist nichts anderes, als Ciceros Übersetzung ⟨audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur! de univ. 4 sq. § 12, 13⟩ der *ἀναλογία* mit comparatio ⟨proportione⟩, wozu dann als Gegensatz ⟨der Unebenmäßigkeit⟩ separatio tritt. Ganz ähnlich wie Dürer sucht Pomp. Gauricus ⟨ed. Brockhaus p. 130, l. 2⟩ Ciceros Übersetzungs«wagnis» bei *συμμετρία* durch commensuratio nachzumachen. Auch Dürer betont nach Alberti gern das «non so che» dabei, so a. a. O. S. 311 f.: Die Schönheit, was das ist, daß weiß ich nit, wiewohl sie viel Dingen anhanget. 4) Mit und ohne verborum oder sententiarum Orator, 149, 165 f. 67. Brutus 287, 325. Der Ausdruck concinnitas gerät später ⟨Seneca ep. 115, 3; Sueton, Augustus c. 86⟩ in Verruf: für das Gedrechselte, Gesuchte. 5) Janitschek in seiner Ausg. der libri di pittura in A.'s kleinere kunsttheor. Schriften ⟨Wiener Quellenschriften XI⟩, S. II. 6) 7. September 1435 zu Florenz; das Ciceronische «quid tum» als seine Devise davor s. Janitschek a. a. O. S. V. 7) de re aedif. IX c. 5. 8) Das vermag vielleicht die Streitfrage zu entscheiden, ob Alberti erst lateinisch und dann italienisch geschrieben habe oder umgekehrt. Ich meine, daß der damalige normale Übergang vom Volgare zum humanistischen Latein hier am wenigsten eine Ausnahme erlitten haben wird. 9) Nat. Hist. 34, 8: Non habet latinum nomen symmetria; vgl. oben S. 145, A. 8 Landinos «vera proportione». 10) Imagines, Prooemium. Cf. Quintilian I, 6. Aulus Gellius 11, 24. Seneca, Epist. 120: Analogiae verbum, cum Latini grammatici civitate donaverint etc. 11) Vgl. oben S. 97.

150. Man beachte auch hier, als anregend und vermittelnd, die streng Platonische Stelle bei Augustin, de libero arbitrio II c. 16 ⟨42⟩: Omnium formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua; tam diu manus atque instrumenta in fabricando movent, donec illud quod formatur foris, ad eam quae intus est lucem numerorum relatum, quantam potest impetret absolutionem placeatque per interpretem sensum interno judici supernos numeros intuenti. 2) II c. 8. 3) «Der Maßstab des II. Buches ⟨von Dürers Messung⟩ ist wie bekannt der Exempeda des Battista Alberti zu ähnlich, um ohne ihre Kenntnis entstanden zu sein.» H. Klaiber, Beitr. zu Dürers Kunsttheorie ⟨Tübinger Diss. 1903⟩, S. 31. Hier wird der Ausweg aus der durch Lomazzo ⟨tratt. VI c. 21⟩ überflüssig genug angeregten Plagiatsfrage bei Dürer darin gesucht, daß sowohl der Mailänder Kreis der Kunsttheorie ⟨Vincenzo Foppa, Lionardo persönlich durch Albertis langjährigen römischen Hausgenossen Luca

Pacioli) als Dürer bereits literarisch unter Albertis Einfluß steht. Diese natürliche Anschauung der Sachlage kann durch die historische, zu der unser Text beiträgt, nur gerechtfertigt werden. 4) Nat. hist. 34, 65. 5) So Klaiber (a. a. O. S. 15), der den Irrtum «statuae quadratae» statt «staturae qu.», der bei Brunn (I, 374. 2. A. 262 «quadrate Statuen der Alten») Druckfehler ist, wiederholt und sogar in den lateinischen Text hineinträgt! 6) So Dürers Unterweisung der Messung III. Buch (Münch. Neuausg. 1908, S. 103—137). Über die Konstruktion des Alphabets aus den Proportionen des menschlichen Gesichts bei Geoffroy Torry im Frankreich des XVI. Jh. s. Wickhoff im Jb. d. Kunstsammlg. des a. h. Kaiserh. XXII, 240.

151. 1) Pulchritudo ergo non est, nisi ex intentionibus particularibus. Iam ergo declaratum est ex omni, quod diximus, quod formae pulchrae comprehensae a visu non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus, quae comprehenduntur per sensum visus et ex coniunctione earum inter se et ex proportionalitate earum inter se. Et visus comprehendit intentiones particulares praedictas simplices et compositas. Alhazen, Opticae liber II c. 59 (Risner, Thes. Opticae, Bas. 1572, p. 65) bei Ghiberti Comm. III, 17, ausgezogen von Jul. v. Schlosser a. a. O. II, 91 ff. 2) v. Schlosser a. a. O. II, 26 ff. über Alhazen (Ibn al-Haitam gest. 1038): Wilde, Gesch. der Optik. Berl. 1838. I, 69 f.; Hirschberg, Gesch. der Augenheilkunde, Lpz. 1879, I, 157 ff. Über den Polen Witello a. d. XIII. Jh. (Quelle für Lionardo u. Luca Pacioli vgl. Solmi, Le fonti di manoscritti di L. da Vinci, p. 295) s. Bäumker in Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters. Münster 1908, III, 2. 3) Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, Mil. 1584, VI c. 14. 4) K. Döhlemann, Raumkunst u. Illusionsmalerei. Beil. z. Allg. Ztg. 1904, Nr. 168; die bildenden Künste, ihre Eigenart u. ihr Zusammenhang, Lpz. u. Berl. 1913. 5) In der Ausg. des Lomazzo, Roma 1844, II, 141. Vasari in der Vita di Leon Batt. Alberti (l. c. V, 51 s.) weist darauf hin, daß seine Erfindung in das gleiche Jahr (1437) wie die der Buchdruckerkunst fällt! 6) Paul Hoffmann, Studien zu L. B. Alberti, Lpz. (Diss. 1883), S. 12 f. Albertis lib. de statua in seinen kleinen kunsttheor. Schriften, hersg. v. H. Janitschek (W. Q. XI). 7) Sein Erstlings- und Hauptwerk «de docta ignorantia» führt er (Opera f. 1) in Rom ein als «ex germano in rebus divinis qualemcunque ratiocinandi modum». Übereinstimmung mit «magister Eccardus» gibt er orthodox angegriffen unumwunden zu. Vgl. Denifle a. a. O. 502 ff., der die mit Plato nicht beachtet, u. meine Abhandlg. unter 8) S. 591 und oben S. 113, A. 4. 8) Des Verfassers Abhandlg. in d. Zs. f. roman. Philol. (1912), S. 592 f.

152. 1) Dic quaeso, si quis artis inventor alicuius puta pictoriae post quem nullus talis et cum non adsit cui tradat, relinquere artem velit et inconfigurabilem pingendi artem (quia melius relinqui nequit) in libro depingat? nonne videbis varias figuras in libro ex quibus mirabilem et incognitam artificis artem conjicere poteris . . . Nic. de Cusa, De Genesi Dialogus (Op. Basil. 1555, fol. 134). 2) Figuram cuncta videntis . . . Rogeri maximi pictoris, de vis. dei sive de icon. liber l. c. f. 185. (Harum . . . etsi multae reperiantur optime pictae, uti illa sagittariae in foro Norimbergensi.) 3) Excitationes V l. c. f. 502. «Pictor docet» de filiatione dei. Die Beweise vom Dasein Gottes vom Künstler hergenommen, de cribratione Alcoran I, 20. Plato als Maler (vgl. unten S. 156, A. 6). Philos.: . . . nam et Plato intercise pinxisse legitur, quod nequaquam fecisse creditur, nisi quia speculationi non adversabatur. Orator: Ob hoc fortassis erant Platoni de arte pingendi familiaria exempla, per quae res grandes faciles reddidit. Idiota: Immo in hac mea arte quod volo symbolice inquiro et mentem depasco . . . de Mente (Idiota) lib. III c. 1. Op. f. 148. 4) Agit enim mens aeterna quasi ut Musicus qui suum conceptum vult sensibilem facere: recipit enim pluritatem vocum et illas redigit in proportionem congruentem

harmonia, ut in illa proportione harmonia dulciter et perfecte resplendeat, quando ibi est ut in loco suo et variatur harmoniae resplendentia ex varietate proportionis, harmoniae congruentis, et desinit harmonia *aptitudine* proportionis desinente. Nic. de Cusa, de Mente III c. 6. Op. f. 156. Idiota: . . . ⟨lib. III⟩ Arbitror . . . mentem esse vivum quendam divinum numerum optime ad aptitudinem resplendentiae divinae harmoniae proportionatum ac omnem sensibilem rationalem et intellectualem harmoniam complicantem et quicquid circa hoc pulchrius dici potest: adeo quod omnis numerus et omnis proportio et omnis harmonia quae a nostra mente procedunt ita parum ad nostram mentem accedunt ⟨so tief unter ihm bleiben⟩ sicut mens nostra ad mentem infinitam l. c. f. 158. 5) ordinabilitas . . . ipsa pulchritudo absoluta; de venatione dei fol. 323. 6) Pulchrum quod cum bono convertitur causa omnium motuum spirituum . . . desiderio. Serm. VIII, f. 592. 7) libri della pittura ed. Janitschek IX ff. 60. 66. 8) Er faßt die Pyramide jedoch nicht, korrekt nach Plato, als umgekehrte! 9) Timaeus p. 45 sq. 10) Vitruv III, 1. VI, 2. Seine Gliederung des Baukörpers wird dadurch gedeutet.

153. 1) Tim. p. 19 s. 2) p. 31 s. 2) p. 31. 4) de re aed. VI, 2. 5) Omnia divini Platonis opera tralatione Marsilii Ficini, Venetiis 1556, fol. 477 b. Er schließt sich damit genau an die Stelle Ciceros de universo ⟨s. oben A. 149, 3.⟩ über die Analogie! 6) Man sehe eine Popularisierung der Elemente des Euklid, wie die von Nicolo Tartaglia ⟨Euclide Megarense Philosopho, solo introduttore delle scienze mathematice con una ampla espositione dello steso tradottore s. l. c. a. [Vinegia 1543]⟩. Ich habe vergebens darin nach einer auch nur entfernten Berührung der bez. kunsttheoretischen Fragen gesucht. Da sie sich gleichwohl ⟨s. besonders VI Def. 5. Theor. 1 a. a. O. f. LXXIX⟩ der musikalischen Terminologie der Platoniker für die Proportionen bedient, so sieht man deutlich, wie diese mit ihrer Kunsttheorie die Mathematiker beeinflussen. 7) Handbuch der Architektur IV, 1, 38—77. 8) Burckhardt, Gesch. d. Ren. i. It. 4. A. S. 114 nach Vasari, vita di Jac. Sansovino ⟨VII, 504 N. 1⟩. 9) de re aedif. IX c. 5. 6. 10) Tim. p. 32. 33.

154. 1) de re aed. IX c. 5. 2) Tim. p. 44. 3) p. 43 n. 4) Irene Krause, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Straßb. 1911, S. 101. Auch daß in der «Verbindung der Quinte mit der Quart, die in Töne umgesetzt, nicht ergötzen kann», je ein unteres ⟨plagales⟩ und oberes ⟨authentisches⟩ Intervall gemeint ist, berücksichtigt sie nicht. 5) Tim. p. 36, Z. 9. 6) p. 144. 7) Also nicht «Quart-Quintakkord», wie Irene Krause modern mißversteht. 8) Ich möchte wissen, wo Alberti in IX c. 5 «die Sekunde für alle Proportionsangaben verwirft, da sie ihm, und mit Recht unzweckmäßig scheinen mußte ⟨Ir. Krause a. a. O. 100⟩? Er hebt am Schlusse vielmehr ausdrücklich den tonus hervor, der dem Pythagoräer als Grundlage der Diatonik, wie dem Platoniker als Ausfüller der *διαστήματα* von besonderer Bedeutung sein mußte. 9) Wenn er hierbei auch Vervierfachungen durchführt, so meint er natürlich keine «vierdimensionalen» Räume ⟨während «unsere Anschauung aber dreidimensional ist. Da hat Alberti sich von der Theorie hinreißen lassen»! Ir. Krause a. a. O. 104⟩, sondern er geht von einem Abschnitt der Grundlinie als erster Stelle der Proportion aus.

155. 1) de re aed. IX c. 5 sq. 2) Gesch. d. Ren. S. 193. 3) III, 1, 5. 4) l. c. IX c. 5. Gemeint kann nur sein die Kritik der Pythagoreischen und Platonischen Zahlentheorie in Aristoteles' Metaphysik ⟨l. XIII, XIV⟩, wo ⟨XIII c. 8. p. 1084 A. l. 29 s.⟩ gegen die Idealzahlen überhaupt eingeworfen wird: *ἔτι δὲ ἄτοπον εἰ ὁ ἀριθμὸς ὁ μέχρι τῆς δεκάδος* ⟨die Zahlen von 1—9⟩ *μᾶλλόν τι ὢν καὶ εἶδος αὐτῆς τῆς δεκάδος*, d. h. daß sie mehr Wesen und Idee haben sollten, als die Zehnheit selbst. Es ist das wieder ein Beleg, in welch positivem Geiste dieser Teil der Metaphysik ver-

standen wurde. Vgl. Philologus v. 1912, S. 156. 158. Dagegen handelt richtig im Anschluß an Plato und Vitruv über die Zehnzahl, als das griechische «*Th*eleon» ⟨*théleon*⟩, Luca Pacioli de architectura cap. 1 ed. Winterberg, Wien. Quellenschr. N. F. II, S. 137 l. 14, wo der Punkt hinter dicano zu tilgen, bezw. ⟨Übers.⟩ S. 304. 5) So führt dies System der musikalischen Proportionen kubisch durch ⟨im England der antiken Restauration⟩ Robert Morris, Lectures on Architecture, consisting of rules founded upon Harmony and arithmetical Proportion, London 1734. 8°. 2 voll ⟨2. ed. 1759⟩. 6) Praef. zum 5. Buch, 3. 4. Dan. Barbaro hält sich besonders lange bei der Stelle auf, die als poetischer Beleg der kubischen Mystik besonders imponierte. 7) Sebald Böhm ⟨Beham⟩, Nürnb. 1528; E. Schon von Norrenberg 1538; Lautensack Frankf. a. M. 1563: «Proporz der Roß» und Menschen ⟨possen = Posen⟩; vgl. darüber Ernst v. May, Hans Blum, ein Bautheoretiker der deutschen Renaiss., Straßb. 1910. S. 13 f. Auch auf Dürers Studienblättern! Vgl. Weichselgärtner, Dürer u. die Gliederpuppe ⟨Beitr. für Frz. Wickhoff, 1903⟩. 8) Von Alberti l. c. IX c. 5. 9) «de se hic author humanissime scribit» adnotiert die schöne Pariser Ausg. v. 1512 zu de re aedif. VI c. 1. 10) Corrigente ⟨ex Rec.⟩ Joa. Sulpitio ⟨Verulani⟩ s. l. c. a ⟨Rom 1486⟩, fol. Hain 5451. 11) s. L. v. Schlossers Ausg. d. Kommentarien des Ghiberti II, 64 ff. Parallelstellen aus Vitruv. 12) L. Justi, Jac. de Barbari und A. Dürer, Repert. f. K.-W. XXI. Dürers Maße aus Vitruv? Vgl. Klaiber a. a. O. S. 52 f. 13) Como ⟨u. Venedig?⟩ 1521. Das Druckprivileg ist von Franz I., Francorum rex et Mediolani dux! Cesarini war in Mailand der Lehrer Bramantes. Die originelle Geschichte der schön illustrierten Ausg. von Como, die, von «Ciserano qual Caesariono vole essere cognominato» ⟨cf. Tabula de vocabuli sub abscedentia⟩ im Stich gelassen, durch August. Gallus u. Aloys. Pirouanus herausgegeben wurde, erzählt deren Nachwort an die Leser. Auch sie beginnt mit einem Lexikon der «so architektonischen und unverständlichen» Fachausdrücke des Vitruv.

156. 1) Perugia 1536. 2) Sein großer für Vitruv in Frankreich grundlegender Brief an Franz I. datiert von 1543! S. die für die Literaturgeschichte des Vitruv noch immer unersetzten Exercitationes Vitruvianae des Poleni ⟨Pat. 1739. 4°⟩ p. 51. Hierüber u. über Barbaro weiteres in Bd. II. 3) Über die erste franz. Übersetzung ⟨par Jean Martin, Secretair de Monseign. Cardinal de Lenoncourt pour le roi tres chretien Henry II. Paris, J. Gazeau 1547 am Schluß etwa ¹⁄₄ des Foliobandes eine declaration des noms propres et motz difficiles contenuz en Vitruve⟩, die bereits der erste deutsche Übersetzer Gualt. H. Rivius ⟨Nürnberg 1547⟩ erwähnt, sowie eine frühere spanische s. Poleni l. c. p. 50. Auf W. Postels, ursprünglich lateinischen, für ein antikes Werk gehaltenen Auszug ⟨Epitome Par. 1540⟩ folgt eine Literatur von Epitomes, extraits, abrégés, raisons, architectures générales de Vitruve ⟨et autres anciens architecteurs!⟩, dictionaires de termes propres, an der sich neben den Modernen ⟨Perrault 1674⟩ auch die Antiken ⟨Félibien 1669⟩ beteiligten. Félibiens Dictionnaire ist ⟨i. d. Ausg. Par. 1690. 4⟩ 332 Seiten stark; s. auch Baldus, De verborum Vitruvianorum significatione Aug. Vind. 1612 und die deutsche Eselsbrücke des 18. Jahrh.: des großen u. weltberühmten Vitruvii Architectura ⟨nach Perrault⟩ für die Hochfürstl. Würzbergische Ingenieurs-Academie von M. Müller Ingenieur Obrist-Lieutnant ⟨Nürnb., Würzb., Prag 1757⟩, die auch auf die «Explikation verschiedener schwerer Wörter in dem Vitruvio» hinausläuft. Im Gegensatz hierzu bemüht sich Alberti gleich um anschaulichen lateinischen Ersatz der griechischen Fachausdrücke: statt pyknostylos: ⟨genus⟩ confertum, eustylos: elegans, plinthus: latastrum; entasis: venter etc. ⟨vgl. de re aed. VII c. 7, Hoffmann a. a. O. S. 50 und die Zusammenstellung bei seinem jüngst erschienenen deutschen Übersetzer Max Theuer ⟨Wien u. Leipzig 1912⟩ S. 607⟩. Alberti ist aber damit nicht durchgedrungen. 4) Guhl, Künstlerbriefe I, 33. 5) Bei Milizia, Art de voir ⟨Paris l'an

VI de la républ.〉, S. 226. 6) Wiener Quellenschr. XI, 233. Dies gründet sich auf die antike Platobiographie, Diog. Laert. III, 5 〈καὶ γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι: Die Parallelstellen am bequemsten in Diog. Laert. vita Platonis in der Festschr. zur Baseler Philologenvers. 1907 (8) «Juvenes dum sumus» p. 4. Frdl. Mitteilg. von Herrn Immisch.〉 7) Vgl. oben S. 71 den Streit zwischen Tertullian und Hermogenes und unten S. 158. Irene Behn, eine der Damen, die in letzter Zeit durch umfangreiche Dissertationen Albertis «Übergehung in der Gesch. der Ästhetik» zu rächen suchten, bedauert seine Unkenntnis des Plotin, dessen Übersetzung 〈durch Albertis Jünger!〉 Mars. Ficino erst 1492 erschienen sei! Siehe L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Straßb. 1911, S. 5. 8) Nach Platos Politicus p. 260. Vgl. des Verf. Rätsel des Michelangelo S. 80. 9) Nach Plinius 35, 9 〈62〉: quod ea nullo satis digno pretio permutare posse diceret.

157. 1) l. c. p. 64. 2) de pictura II c. 45. Vgl. das sehr beachtenswerte Kapitel de re aedif. VII, 17 über die antiken Fragen der Götterbilder in den Tempeln. 3) de re aed. VII c. 12. 4) Ib. 5) de re aed. VII c. 10. 6) della pitt. II 〈bei Janitschek p. 91〉. Als unmittelbare Einwirkung auf die Zeitgenossen 〈in Opposition gegen die hochmütige «contemplatio coeli» der Astrologen〉 beurteile man nachfolgendes Lob der Kunstbetrachtung bei Valla, de voluptate II, cap. 35 〈Op. omn. Basil. 1540, fol. 953 oben〉: At tu majorem voluptatem capis ex ratione coeli inventa quam ego ex ornatu fori. Certe quia plus intelligis et re majore delectaris. Et ego quoque plus delector gemino simulachro Phidiae et Praxitelis, quam unus quilibet puerorum, quia utriusque artificis diversitatem intelligo, quod puer ignorat; quanquam non est major voluptas tua coelum et sydera inspectantis quam mea decoram faciem intuentis, nisi quod tu si quid argutius contemplando invenis, laudatiunculas expectas . . . etc.

158. 1) Symposion 〈p. 203〉, wo dem *βάναυσος* als *περὶ τέχνας ἢ χειρουργίας σοφός*, der *δαιμόνιος ἀνήρ* entgegengesetzt wird, der *περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς τελετὰς καὶ ἑταιρὰς, καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν*, d. i. *ἡ τῶν ἱερέων τέχνη* einsichtig und erfahren ist; ohne daß damit aber, wie man gemeint hat, eine dämonische von der banausischen Kunst abgetrennt würde 〈worüber Ed. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst bei d. Alten II, 420〉. Der Gegensatz zwischen *θεῖος* und *δαιμόνιος*, den die Renaissance mit der Spätantike an Plato und Aristoteles heftete 〈vgl. Rätsel des Michelang. S. 10〉 ist hier ausgeglichen. 2) Metamorph. III v. 412 sq.; vgl. Alberti, Wien. Quellenschr. XI, 90. 3) s. unten S. 168. 4) Pomponius Gauricus ed. Brockhaus p. 128, l. 23 sq.: designate! et profecto id est totius sculpturae caput ac fundamentum. Die Graphik heiße beim Architekten *γραμμική*. 5) Lionardo, libro della Pittura II, § 60 〈a. n. a. O. 116〉: come disse il nostro Boticella, che tale studio era uano, perche col solo gittare d'una spunga piena di diuersi colori in un muro esso lasciaau in esso muro una machia, doue si uedeua un bel paese.

159. 1) Alberti, della pitt. II Jan. p. 90. 2) in K. Böttichers «Tektonik der Hellenen» als «dekorative Bekleidung oder charakteristische Attribution der Kernform» als «begriffssymbolisierende Hülle des wirklich fungierenden Kerns», wobei «die Realisation durch Skulptur und die Realisation durch Malerei» gleichberechtigt sind. Vitruvs Herleitung der Architekturformen aus dem Holzbau wird dabei schroff abgelehnt. Vgl. Rich. Streiter K. Böttichers Tekt. d. Hell. als ästh. u. kunstgesch. Theorie. 〈Hamburg u. Lpz. 1896〉 s. 27. 29. 30 f. 3) Gedichte II, Abt. 21 Sprichwörtlich 〈Hempel II, 325〉. 4) vgl. J. Bühlmann, Architektur des klass. Altertums u. der Renaiss. 〈Stuttg. 1872〉 II, 30. Bogen auf Säulen. 5) de re aedif. IX c. 4. 6) ib. VII c. 15. 7) «Auch das Einschieben eines Gebälkstückes über dem Säulenkapitäl versöhnt den Mann nicht, welcher imstande war, italienische Hexameter und Pentameter zu konstruieren.» Gesch. d. Ren. in It. 4. A. S. 52 〈wo VI c. 15 statt VII zitiert wird〉. 8) Die Scheinarchitekturen

der Renaissance, sowohl die dekorativ raumabschließenden ⟨Albertis Scheintempelfront an S. Andrea in Mantua, Ant. da Sangallos oder Peruzzis Scheinausführungen der Loggien am Pal. Linotte in Rom⟩ als die perspektivisch raumerweiternden, wie Bramantes Innenräume von S. Satiro in Mailand, Incoronata zu Lodi, außen im Erdgeschoß der Scuola di S. Marco in Venedig, sind ohne die Anregungen der antiken Skenographia kaum denkbar. Die Meister der Bauhütte wären gewiß auf so etwas gar nicht verfallen. Aber «erst durch diese schönste und erlaubteste aller Täuschungen kommt eine strengere Harmonie» in die betreffenden Anlagen ⟨Burckhardt, Gesch. d. Ren. a. a. O. S. 211⟩.

160. 1) de re aedif. VII c. 14. Vgl. oben S. 61 f. 2) Filarete ⟨v. Oettingen⟩ S. 272 f. 3) Ein charakteristisches Kennzeichen hat sich noch heute in den süddeutschen Städten, die dem Laufe des Inn folgen ⟨Rosenheim, Wasserburg, Mühldorf u. a.⟩ erhalten: nämlich wagerechter Fassadenabschluß durch Vorsatzmauern, die keinen anderen Zweck haben, als die durch das nördliche Klima gebotenen Giebeldächer zu maskieren ⟨sog. Grubendächer⟩. Diese opferwillige Anhänglichkeit an die volle Renaissancefassade gibt dem Stadtbild sein heiteres, südliches und dabei großzügig-elegantes Gepräge.

161. 1) s. oben S. 146. 2) vgl. oben S. 66 A. 2. 3) Palladio an den Grafen Pepoli ⟨Gaye Carteggio III, 395 ff.⟩, allerdings herausgefordert durch den gleichen Vorwurf seiner Gegner beim Neubau der gotischen Kirche von S. Petronio in Bologna. 4) de re aedif. VI c. 2. 5) ib. VI c. 3. 6) ib. 7) ib. IV c. 11. 8) X, p. 601. 9) vgl. oben. 10) Alberti, de re aed. VI c. 2. 11) de natura deorum II c. 32—38.

162. 1) Alberti l. c. VI c. 2. 2) Brunn II, 309, nach Capitolinus c. 4 ⟨? script. hist. augustae⟩ und der Selbstbiographie des Kaisers ⟨I, στ'⟩, wo ein Diognet ihn allgemein in der *Ἑλληνικὴ ἀγωγή* unterrichtet habe. 3) bei Oettingen S. 514. 4) ebenda S. 728. 5) s. das Patent für Luciano da Laurana, in Übersetzung abgedruckt bei Theob. Hofmann, die Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerk der Hochrenaissance ⟨als Manuskript gedruckt 1905.⟩ Sp. 22 f. 6) Hypnerotomachia di Poliphilo cioè pugna d'amore in sogno dov' egli mostra, che tutte le cose humane non sono altro che sogno e dove narra molt' altre cose degne di cognitione. Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt den ⟨unpaginierten⟩ Aldinischen Neudruck von 1595, die Universitätsbibliothek auch nur diesen und die französische Übersetzung von 1561. Bei der Seltenheit des Werkes verweise ich auf den verdienstlichen genauen Auszug von A. Ilg, Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia, Wien 1872. Die erste der ⟨3⟩ schönen Ausgaben der französischen, dem Vitruvübersetzer Jean Martin ⟨S. 156 A. 3⟩, zugeschriebenen Übersetzung ⟨von 1546, 54, 61⟩ mit dem Frontispiz von Jean Cousin erschien ⟨1913⟩ aus dem Nachlaß Cloettas auf dem deutschen Antiquariatsmarkt: Discours du songe de Poliphile, Deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia, Soubz la fiction de quoy l'aucteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que uanité, traicte de plusieurs matieres profitables et dignes de memoire. Nouvellement traduit de langage Italien en François. A Paris Pour Jaques Keruer aux deux Cochetz, Rue S. Jaques. M. D. XLVI. In-fol., de 6 ff. préls., 157 ff. ch. et 1 f. portant une figure ⟨marque d'imprimeur?⟩ au verso. «L'examen attentif du frontispice du Songe de Poliphile, imprimé en 1546 pour J. Kerver par J. Leblanc, et attribué aussi à Jean Goujon, me fait croire qu'il a été dessiné par Jean Cousin. Le dessin en est grandiose, sobre et en tout point digne de lui; il en est de même des nombreuses compositions qui ornent ce beau volume, dont le style est toujours noble, simple et élégant.» ⟨A. Firmin-Didot, essai typogr. et bibliogr. s. l'hist. de la grav. s. b. col. 180—181⟩. Über das sonstige Bibliographische ⟨auch die fälschlich bestrittene Verlagsbeziehung des Aldus zu dem Werke⟩ s. Ambr. Firmin-Didot, Alde Manuce

et l'Hellénisme à Venise ⟨Paris 1875⟩ 132—142. 7) cap. 9, IIg, S. 39. 8) IIg, S. 82. «Tarvisii, cum decorissimis Poliae amore lorulis destineretur misellus Poliphilus 1497 Calendis Mai», so schließt das Ganze. Die Realität der Polia ⟨Hippolyta aus Treviso⟩ behauptet eine Anmerkung im Manuskript der Bibliothek der Dominikaner. Vgl. Firmin-Didot l. c. 132. Dagegen sucht auch hier wieder seine «misteri antichi» Gabr. Rosetti, Il ministero dell' amor platonico nel medio evo. Lond. 1840. III, p. 740 ss.

163. 1) IIgs Vermutung S. 83. 2) Es ist vielleicht nicht zufällig, daß Aldus das Buch endlich! unmittelbar nach der Hinrichtung Savanarolas druckte! 3) Selbst heute noch will man darin «nichts anderes, als eine ⟨allegorische⟩ Verherrlichung der epikureischen Weltanschauung» sehen. Vossler a. a. O. S. 56 auf Grund einer Abhandlung von Gnoli in der Rivista d'Italia 1899. 3) c. 6 ⟨IIg, S. 36⟩ nach Dantes Tieren im Irrwald, wie IIg ⟨S. 28⟩ sogar meint, in deren allegorischem Sinne der Gefährdung. 4) IIg, S. 80. Auch im Volksbuch vom Zauberer Virgilius und in den Kunsttraktaten z. B. in Dolces Aretino, Wien. Quellenschr. 2, 110. 5) Vorrede ⟨s. IIg 28⟩ und Abbildung 20 e. II r. ⟨IIg, S. 99⟩. 6) S. unten S. 204 f. 7) IIg, S. 97. 8) S. unten S. 178 f. zum Wiedererwachen der antiken ἔκφρασις vgl. Paul Friedländer, Joh. von Gaza und Paulus Silentiarius Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit Lpz. 1912. cf. der equus maximus Domitiani in Statius Silvae I, 1 ⟨Immisch⟩. 9) IIg, S. 35. 37. 10) S. Bd. II Winckelmann contra Falconnet. 11) IIg, S. 79. 12) «Imprese», De picturis, quae vulgo Impresae dicuntur handelt nach Conte Ruccellai «delle Imprese» der Card. Gabr. Paleoti, de imaginibus sacris et profanis ⟨Ingolst. 1594⟩ II c. 46 als argumentum singulare a rebus quae possunt ad universalia referri ⟨p. 346⟩. Er rechnet sie zu den Symbolen, «etymon vocis omittimus.» Die Crusca ⟨Vocabulario Ven. 1686 s. o.⟩ erklärt: «impresa diciamo unione d' un corpo figurato e d' un motto, per significare qualche concetto». Wie das Wort die Bedeutung «incoeptum», die bei Dante, Petrarca und Boccaccio noch einzig zugrunde liegt, so modifizieren konnte, wird nicht gesagt, erhellt aber aus dem ritterlichen Schildzeichenkultus, der sich von den Turnieren ⟨la giostra!⟩ in die Kunst, auch in die Karnevalsaufzüge flüchtete. S. die antiken Feldzeichen und Trophäen mit Inschriften «nemo», «quis evadet» auf Bogen X. Die Wichtigkeit der Hypnerotomachia für die erst im 17. Jahrhundert ihre literarische Macht entfaltende Mode der «arguta dictio» in Wort und Bild, der «argutiae orationis» ⟨Cicero Orat. 31 von Demosthenes und Hyperides⟩ und «argutiae operum» ⟨Plinius 34, 19. 16 vgl. 35, 36. 5 und 37. 5⟩ ist noch nicht gewürdigt. Zur Lit. der arguta dictio ⟨Thesaurus, Masenius⟩ vgl. meine Poet. der Renaiss. 93. 96. 148. 169. 193 A. 332. 338 A. 346. 358 A. 360. 365, über den Emblemenkult ⟨Alciato⟩ s. meinen Gracian S. 45 f. 128.

164. 1) S. unten S. 197. 2) bei IIg 29 f. 3) s. Bd. II. 4) s. Widmung bei IIg S. 89. 5) IIg 88. 6) in des Verf. Räts. d. Michelang. S. 84. 7) IIg, S. 74. 8) vgl. d. Verf. Räts. d. Ma. II, 1 ⟨S. 96—148⟩.

165. 1) Mars. Ficini, Florentini medici atque philosophi celeb. de vita libri tres ⟨Lngd. 1566⟩. vgl. des Verf. Abhandlung i. d. Beil. z. Allg. Ztg. 1907 Nr. 112 ⟨S. 298⟩. 2) Problem. XXX . . . περιττοὶ μὲν εἰσι πάντες οἱ μελαγχολικοί, οὐ διὰ νόσον, ἀλλὰ διὰ φύσιν p. 955 a. l. 39 s. 3) Melancholia, id est, atra bilis, est duplex: Altera quidem naturalis a medicis appellatur, altera vero adustione contingit . . . . Sola igitur atra bilis illa, quam diximus naturalem ad judicium nobis sapientiamque conducit. Mars. Ficinus, de vita l. c. 18 s. 4) Diese einfache Erklärung der Aufschrift des Dürerschen Stiches, für die die seltsamsten Deutungen wie Passavants ⟨III, 153⟩ Übersetzung Melencolia i, d. h. «geh fort!» eintreten mußten, fehlte meines Wissens noch. Dagegen hat Carl Gihlow, Dürers Stich Melencolia I und der Maximilianische Humanistenkreis Mitteilg. d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst 1904, S. 67⟩ bereits die bei Dürer stark hervortretende antik-astrologische Temperamentslehre erörtert und auf Marsilio Ficino hin-

gewiesen. Fr. Boll ⟨die Lebensalter S. A. d. Neuen Jahrb. f. d. klass. Alt. 1913, S. 39 A.⟩ hat auch schon die beiden antiken Stellen ⟨bei Proklos in Tim. p. 348 A. und Macrobius S. Scip. I, 12, 13⟩ hierfür beigebracht, nach denen zum Saturn ⟨dem Gestirn der Melancholiker⟩ das διανοητικόν, die ratiocinatio gehört. Das kabbalistische Zahlenquadrat, das auf 16 Feldern immer die Summe 34 ⟨2 × 17⟩ ergibt, die sog. Mensula Jovis, ist hier wohl schwerlich als glückbringende Ausgleichung des melancholischen Temperaments angebracht. Sie beginnt links oben mit dem Todesdatum der Mutter Dürers! Sondern es bedeutet mit der Glocke über und der Sanduhr neben sich das Vergängliche, von der sich die sinnende Melancholie abwendet. Wölfflin, die Kunst A. D.'s ⟨Münch. 1908, S. 238, 242⟩, bringt Behams wiederum acediose ⟨eingeschlummerte⟩ Nachbildung und aus einem Augsburger Kalender des 15. Jahrhunderts ⟨nach Muther, Buchillustrationen der Gotik und Frührenaissance, Taf. 34⟩ das sehr lehrreiche Gegenbild zur Melancholia prima, die gewöhnliche pathologische Form des saturnischen, als des «unedelsten Komplexes», die mittelalterliche Acedia selbst. In einer neuesten «Deutung der Dürerschen Melancholie» hat D. J. A. Endres ⟨Münch. Gesellsch. f. christl. K. 1913⟩ die sicherlich vorhandenen ⟨vgl. meine Abhandlg. i. d. Zs. f. rom. Phil. 1912⟩ Beziehungen zwischen dem Dürerschen Kreise und Nikolaus von Cusa aufspüren wollen.

166. 1) Aen. VI, 50. 2) Plutarch, Pericles, cap. 31, wo es als Religionsfrevel erscheint, der den Künstler ins Gefängnis bringt.

167. 1) S. unten. 2) Gegen Vasaris unzulängliche und z. T. sinnlose Erklärung im Leben des Raffael ⟨S. Matthäus und ein Engel für den Pythagoras und seinen Schüler mit der ἐπογδόων-Tafel⟩ wendet sich bereits die «Description de l'école d'Athènes, pour servir d'exemple au traité de l'invention» des de Piles ⟨Cours de Peinture, Paris 1708, p. 75 s.⟩. Er erklärt die Gebärde des Aristoteles als «une action de pacificateur et de modérateur des passions». Er erklärt sich bereits ⟨p. 76⟩ gegen die Freiheit des Agostino Veneziano, der in seinem Stich der linken Gruppe unten aus dem Pythagoras den Evangelisten Marcus gemacht ⟨Lucas!⟩ und auf die Tafel mit dem harmonischen Symbolum «Ave Maria» geschrieben hatte. Vgl. auch Giov. Pietro Bellori, Descrizione delle imagini di Raffaello nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1659. 3) Auch hier nach dem Muster Virgils, der ⟨Aen. VI, 20—30⟩ den Cumaeischen Apollotempel damit ausstattet. Derzeit verdrängte das Original bald die Dantesche Nachahmung, s. unten S. 178 A. 10. Nach dem Vorgang Signorellis in Orvieto ⟨s. des Verf. Rätsel des Ma. S. 239⟩ machte Michelangelo Rundbilder. Sie in Goldfarbe zu halten, hat er aber von Virgil ⟨VI, 32 casus effingere in auro⟩. Dantes Reliefs sind aus Marmor. 4) diese gemeinsame Horazische Aufgabe der Malerei und Poesie z. B. bei Ben Jonson Discoveries IX, 206 bei H. Reinsch a. a. O. S. 7 f. 5) hersg. von Heinrich Ludwig in 3 Bänden, Wiener Quellenschr. Bd. 15—17, deutsche Ausg. Bd. 18. 6) Act. I Sc. 1 S. 156 sq., vgl. Lionardo I § 27 ⟨a. a. O. 15, 52 ff.⟩. Den modernen Shakespeareleugnern als Fährte für neue Entdeckungen empfohlen, zumal auch hier ein hoher Herr den Streit, im gleichen Sinne wie bei Shakespeare zugunsten des Malers, entscheidet ⟨Risposta del Re Mattia ad un poeta, che gareggiava con un pittore⟩. Der Entscheid des Königs von Ungarn liegt natürlich sowohl Lionardos als Shakespeares Ausführungen gemeinsam, aber unabhängig voneinander zugrunde.

168. 1) I § 46 a. a. O. 15, 100 ff. späteres Nachwortblatt Lionardos! 2) VI c. 7. 3) I § 39 ⟨15, 86 f.⟩ 4) Milanesi, Lettere di Ma. p. 522. 5) Ricordi, Prose et Poesie di Benvenuto Cellini. Francesco Tassi, Vol. III ⟨Firenze 1829⟩ p. 384. 6) s. des Verf. Rätsel des Michelangelo, S. 93 f. 7) Aristoteles, Politik VIII c. 5. 8) Dolces Aretino, Wiener Quellenschr. II, 19.

169. 1) a. a. O. 15, 100 ff. 2) Vasari im Leben des Michelangelo. Winckelmann in den Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ⟨Werke hersg. von Fernow,

Dresden 1808, I, 45 ff.⟩ hat diese Methode als «das einzige Mittel der Welt» gepriesen, «auf die wahre Spur der großen Lehrer der Kunst zu kommen». C. Justi ⟨Michelangelo, Lpz. 1900 S. 360⟩ läßt Winckelmann diese «bildnerische Gepflogenheit» für «die wirkliche Praxis Michelangelos und der Griechen» halten. Aus Winckelmanns Text geht letzteres nicht hervor, wohl aber aus dem begeisterten Einfall seines Freundes Oeser, die Schrift auf dem Titel mit einer Radierung auszustatten, auf der Sokrates nach dieser Methode seine Graziengruppe aus der Wasserkufe herausarbeitet. Er wurde alsbald ⟨von Fréron im Journal étranger Mai 1756, vgl. Justi, Winckelmann I, 379 ff.⟩ zurückgewiesen. Vgl. über das zugrunde liegende Reliefverfahren auch Hildebrand, das Problem der Form 1. A. S. 114. 3) nat. hist. 35, 12. 4) inst. or. II, 21, 8 sq. 5) ib. II, 17, 21 sq. 6) ib. IX, 4, 147.

170. 1) myst. theol. c. 2. 2) Guasti p. 173. 3) vgl. S. 88 A. 5. Maximus Tyrius XI c. 11, e. p. 143 Hobein ⟨69 Duebn.⟩. 4) aesthet. Excurs am Ende des 3. Buches, Lange-Fuhse S. 226, 25 f. 5) unter den Entwürfen zur Einleitung a. a. O. S. 295, 13 f. 6) Wiener Quellenschriften 15, 119. Ludwig übersetzt inkorrekt: «Trägheit». 7) a. a. O. 15, 158.

171. 1) a. a. O. 15, 160. 2) Guasti p. 39. 3) Polit. VIII, c. 5. 4) auf dem Titel von «der hoeere Ruf» vgl. über diese Orakel ⟨«der feinere Pfiff»⟩ Goethe, Dichtung u. Wahrheit, 12. Buch, u. Lavaters Tagebuch v. 26. 6. 1774: Goethe lass noch eine gedruckte brochure — voll Enigmatischer Weisheit u. Narrheit — der hoehere Ruf.» s. Goethe u. Lavater, Briefe u. Tagebücher, hersg. v. H. Funck, Weimar, Goethegesellsch. 1901, S. 289. 5) Lionardo a. a. O. 15, 54 s. 6) s. oben S. 90. 7) Cicero, de finibus V, c. 29. Tuscul. V, c. 39. Aul. Gellius, X, c. 17; vgl. Lomazzo ⟨der selbst als Maler erblindete⟩ tratt. II l. c. p. 462: Leggesi a questo proposito che Omero, Democrito, e Platone da sè stessi si privarono della luce degli occhi per meglio e più sottilmente investigare la natura di quello, che nella sua mente concetto ed immaginato si avevano. 8) Auch sein Amanuensis Luca Pacioli ⟨s. unten S. 174 A. 5⟩ divina proportio cap. II S. 35 ⟨184⟩ und de architectura cap. I S. 131 ⟨296⟩, wo er es die «maxima phylosophyca» par excellence nennt.

172. 1) Lionardo a. a. O. 15, 27. 2) de Piles, cours de peinture l. c. p. 87. 3) Rep. X p. 602 s., wo die Malerei ⟨*σκιαγραφία*⟩ deswegen der «Taschenspielerei und Zauberkunst» ⟨*γοητεία, θαυματοποιία*⟩ an die Seite gestellt und Messen, Zählen, Wägen als wohltätige Hilfsmittel dagegen empfohlen werden. *εἰκαστική* gegen *φανταστική* s. Sophista p. 235 s. Über das ⟨Winckelmannsche⟩ Mißverständnis dieses Gegensatzes in der «Platonischen Ästhetik» Arn. Ruges ⟨Halle 1832, S. 169⟩ vgl. Anm. 5. 4) Soph. p. 236 a. 5) p. 236 b. *τί δέ; τὸ φαινόμενον μὲν διὰ τὴν οὐκ ἐκ καλοῦ θέαν ἐοικέναι τῷ καλῷ, δύναμιν δὲ εἴ τις λάβοι τὰ τηλικαῦτα ἱκανῶς ὁρᾶν . . . κτλ.* Trotz dieses ausschließlichen Bezugs auf die optische Täuschung hat Winckelmann ⟨Gesch. d. K. d. Alt. V c. 1, § 4. Werke Dresd. A. IV, 75⟩ die dazwischen stehende Stelle ⟨*ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς . . ἐπεργάζονται;*⟩ für die Idealisierung der Götter über das menschliche Maß hinaus in Anspruch genommen, was schon Ed. Müller II, 247 kritisch widerlegt hat. 6) vgl. oben S. 97. Dürer a. a. O. S. 351, 18: Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein . . .

173. 1) Dürer a. a. O. S. 228, 31 f., vgl. Platons Timaeus. 2) Dürer a. a. O. 351, 22 f. 3) l' inganno degli occhi, Prospettiva prattica di Pietro Accolti, Firenze 1625. 4) Praef. zu Buch VII. 5) ma venendo alla prattica e al bisogno dell' Architetto, dirò bene che prospettiva è quella cosa che Vetruvio domanda scenographia und Girol. Genga . . . nella prospettiva espertissimo, come ne han fatto fede le belle scene . . . etc. Il libro di prospettiva. Tutte le opere d. S. Serlio Vinegia 1600, p. 18 s. 6) De scul-

ptura von Pomponius Gauricus, hersg. von H. Brockhaus ⟨Lpz. 1886⟩ S. 192 f. 7) V c. 4 sq.

174. 1) Lomazzo l. c. II, 56 s. 132. 2) kleinere kunsttheor. Schr. hersg. von H. Janitschek, Wiener Quellenschr. IX, S. 81. 3) vgl. oben Anm. 2 zu S. 167 und Philologus ⟨von 1912⟩ S. 155. 4) ed. Brockhaus p. 196 ff. 5) Fra Luca Pacioli, divina proportione. Nach der Venez. Ausg. von 1509 hersg. von Const. Winterberg. Wiener Quellenschr. N. F. II Bd. 6) Wiener Quellenschr. II, 62. 7) Döhlemann a. a. O. 8) Come la scienza dell' Astrologia nasce dall occhio, perchè mediante quello è generata. I, § 17 a. a. O. 15, 28.

175. 1) come la pittura avanza tutte le opere humane per sottili speculazioni appartenenti a quella I § 19 ⟨15, 30⟩. Die Maler «per arti nipoti a Dio» ⟨15, 34⟩ gehen auf Dante bzw. die mittelalterliche Kunstspekulation zurück, die keineswegs diesen kunstpanegyrischen Sinn hatte, vgl. oben S. 89. 2) se la poesia s' estende in filosofia morale, e questa in filosofia naturale. l. c. 15, 34. 3) Philologus 1912, S. 154 f. 4) Über diesen Vergleich im Argument des Ciceronianer s. Zielinski, Cicero[3] S. 226. Lionardo l. c. 15, 68. 5) inst. or. II, 20, 7. 6) differentia che ha la pittura con la poesia I § 20 sq. ⟨15, 34 ff.⟩. 7) la pittura e una poesia muta e la poesia e una pittura cieca ⟨15, 36⟩, offenbar ironische Weiterführung des Spruches. 8) I § 21 ⟨15, 38⟩. 9) delle quali dimostrationi l' oblivione non lascia comporre alcuna proportionalità d' armonia etc. l. c.

176. 1) I § 15 ⟨15, 24⟩. 2) adunque daremo la pittura al giuditio del sordo nato e la poesia sarà giudicata dal cieco nato etc. I § 20 ⟨15, 34⟩. 8*) — 3) come fece Apelle co' la sua calumnia l. c. 15, 36, nach Lucian, calumniae non temere credendum c. 5 ⟨III, p. 131 sq. Reitz⟩. Noch Winckelmann ⟨Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst a. a. O. II, 565⟩ übersetzt einfach den Lucian in dem Kap. ⟨III⟩ von bestimmten Allegorien besonders allgemeiner Begriffe. 4) I § 14 ⟨del poeta e del pittore⟩ und § 15 ⟨esempio tra la poesia e la pittura⟩ 15, 20 sq. 5) essa ⟨la poesia⟩ non contenta la mente dell' auditore o veditore, come fa la proportionalità delle bellissime membra, componitrici delle divine bellezze di questo viso etc. Risposta del Re Mattia ad un poeta etc. 15, 54. 6) 15, 223. 7) X, 3, 30.

177. 1) ad Herennium. Cicero, de oratore I, c. 5 ⟨17⟩: non solum electione, sed etiam constructione verborum. 2) Quintilian IX, 4, 147, vgl. Aristoteles Rhetorik III, c. 8. 3) Die Chrie ist nur eine unter einer ganzen Reihe von Übungen in den sog. Progymnasmen. Die Starrheit der Rede-Gliederung war dagegen Schulforderung der sog. Apollodoreer ⟨Caesars Zeit⟩, denen die freieren Theodoreer gegenübertraten ⟨zu denen u. a. der für die Freiheit des Genies kämpfende auct. *περὶ ὕψους* gehört⟩ ⟨Immisch⟩. 4) Rhetorik III c. 13. 5) Auch Plato ⟨Phaedr. p. 267⟩ nennt hierfür *τὸν γε βέλτιστον λογοδαίδαλον Βυζάντιον ἄνδρα . . τὸν χρηστὸν Θεόδωρον* und bespricht seine Methode ohne Zweifel ironisch. 6) X, 2, 27. 7) VII, 10, 30. 8) IV, 10, 11. 9) vgl. oben S. 132 A. 1, u. unten S. 235. 10) IV, 10, 11. 11) VII, 1, 2 sq. 12) IV, 5, 22.

178. 1) z. B. de orat. I c. 31. 2) de inv. I c. 22. 3) Heinrich Brockhaus gibt in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Gauricus ⟨Lpz. 1886⟩ S. 2 ff. seine romanhafte Biographie nach Paulus Jovius, elogia doctorum virorum LXXV: Er verschwand eines schönen Tages bei einem Ausflug nach Castellamare, wohl infolge zu hochstrebender Galanterie. In seiner Ansicht über ihn als Dichter ⟨S. 4⟩ scheint mir Br. das Urteil des L. Gregorio Gyraldi ⟨Dial. de poet. nostr. temp. Flor. 1551. p. 52⟩ etwas einseitig, ohne Rücksicht auf den allgemeinen Charakter der damaligen Poesie, zugespitzt zu

*) Hier ist im Text aus Versehen 8) statt 3) gedruckt!

haben. 4) Der erste Beleg für die Einwirkung der Lionardoschen Kunsttraktate liegt vor in Luca Paciolis Schreiben an Lodovico Sforza vom 4. Februar 1498 in seinem Buche de divina proportione. Auch Gauricus scheint durch sie angeregt worden zu sein. Er nennt am Schlusse seiner Arbeit ⟨Br. p. 256, 4⟩ Leonardus Vincius nicht bloß als Künstler, sondern auch als Theoretiker berühmt ⟨nec minus et Archimedaeo ingenio notissimus⟩. Brockhaus ⟨a. a. O. S. 3⟩ datiert den Skulpturtraktat des Gauricus nach einem terminus ad quem im Jahre 1503. Er erschien 25. Dez. 1504 im Verlag der Junta. ⟨Bandini, de Florentina Juntarum typographia Luca 1791 I, 124. II, 15.⟩ Eine Antwerpener Ausgabe ⟨mit Gorlaeus Dactyliotheca⟩ vom Jahre 1609 besitzt die Münchner Hof- und Staatsbibliothek. 5) Fr. de Hollanda, Vier Gespräche über Malerei, Wiener Quellenschr. N. F. IX. 6) l. c. p. 100, 4. 7) che le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti, che non mostra il naturale. Vasari l. c. III, 390. Daß im Kreise des Squarcione, der ja, nach Scardeonius ap. Graevium thes. VI, III p. 442, mit seinen Zwecken vorbildlich für Raffael ⟨Vasari IV p. 361⟩ in Griechenland gereist sein soll, der Pausanias bereits bekannt war, ergibt sich sehr verworren auch aus Gauricus ⟨vgl. Brockhaus S. 245, 255⟩. Doch erwähnt ihn Gauricus nicht, wie man nach Freys Einleitung zur Ausgabe des Magliabechianus p. LV vermuten dürfte. Der Pausanias, den L. B. Alberti de re aedif. VII c. 16 in Verbindung mit einem künstlerischen Monument erwähnt, ist nicht der Perieget, sondern der spartanische König. Aldus' Bemühungen um Pausanias in Gemeinschaft mit Calpurnius, der sich eines sehr korrekten Manuskripts rühmte, geht schon auf die neunziger Jahre zurück ⟨Praef. z. Diction. graecum 1497⟩. Aber er erschien erst nach Aldus' Tode 1515. A. Firmin-Didot, Alde Manuce, Par. 1875, S. 93. 217. 370. Eine bemerkenswerte Einwirkung des Pausanias auf die Poetik s. unten S. 203. 8) Vita di Andrea Mantegna l. c. III, 385: secondo che scrive in una sua epistola latina mess. Girolamo Campagnola a mess. Leonico Timeo ⟨Tomaeus⟩ filosofo greco, nella quale gli dà notizia di alcuni pittori vecchi che servirono quei da Carrara, signori di Padova. Über Leonicus s. Paulus Jovius, Elogia XCI. 9) oben S. 1 Anm. 4. 10) ⟨ed. Brockhaus⟩ p. 100, 29 s. Es sind die Bilder ⟨Aen. VI v. 20—30⟩ auf den Torflügeln des Apollotempels im Hain der Hekate, die Aeneas auf dem Wege zur Cumaeischen Sibylle betrachten möchte ⟨quin protinus omnia perlegerent oculis. VI, 33⟩, vgl. oben S. 167 A. 3. 11) vgl. oben S. 106.

179. 1) l. c. 138, 8 sq. Man sieht hieraus, wie früh die Philologus v. 1912 S. 149 ff. beschriebene Mensuralmetrik sich in der Renaissance ankündigt. 2) Giov. Calfurnio, wie Leonicus besonderer Griechenkenner, dessen Porträtbüste Gauricus fertigte. Es ist ⟨vgl. Brockhaus a. a. O. S. 3 A. 2⟩ nicht die auf seinem Grabmal in Padua ⟨in S. Giov. di Verdara⟩. 3) v. 675 sq. 4) l. c. p. 214 sq. Er bezieht sich ausdrücklich auf «Hermogenes tuus, Regi» ⟨2. 4 s.⟩, vgl. *περὶ ἰδεῶν* I c. 2—4; ⟨p. 226—241 Rabe, Lpz. 1893⟩, *περὶ μεθόδου δεινότητος* c. 35 p. 452 s.; *περὶ στάσεων* c. 12 ⟨p. 90 s.⟩ *νόημα = διάνοια* c. 9 ⟨p. 82 cf. 40⟩; *νοημάτων μέθοδοι*. *περὶ ἰδεῶν* I, 1 p. 221. 5) kombiniert aus Aen. I, 478 und XI, 40. Der zweite Vers auch als Beispiel für die *ἐνάργεια* bei «des Regius» Quintilian VI, 2, 32. 6) Constitit . . . arrectus uterque — Hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat Aen. V, 426 mit X, 771, das erste Beispiel nach Quintilian VIII, 3, 63. 7) Plinius 35, 9 ⟨59⟩. Gauricus hat es nicht bloß, wie er sich hier ⟨p. 216, 21⟩ rühmt, in Skulptur nachgeahmt, sondern auch seine Verse darüber sind aus einem eigenen Gedicht *Ζωγραφία* ⟨v. 47 sq.⟩, das Brockhaus S. 84 f. mitgeteilt hat. 8) Wie G. dazu kommt, gerade den «vollendeten» ⟨Cicero, Brutus 18⟩ Realisten ⟨Geschichte vom Rebhuhn! Strabo XIV p. 652⟩ unter den Künstlern des Altertums hierfür namhaft zu machen, kann ich mir nur aus einer falschen Lesart in «des Regius» Quintilian erklären. XII, 10, 6 hat er Protogenes

offenbar zu dem darauf folgenden ratione gezogen, das sich auf die nachfolgenden Künstler bezieht. Darin hat ihn bestärkt die Nachricht über Kunstschriftstellerei des Pr. bei Suidas und der impetus animi», den Plinius 35, 10 ⟨106⟩ ihm zuschreibt, kurz nachdem er mitteilt, daß Pr. Philiscum, tragoediarum scriptorem meditantem gemalt habe. Über *νόημα* s. oben A. 4. 9) Aen. III, 659 + II, 262 + V, 264 s. 10) Aen. V, 252 sq. 11) de orat. III c. 26 ⟨104⟩.

180. 1) Trissino ⟨Poetica V divisione p. 94⟩ überträgt das antike Wort über die Menschenschilderung der drei Tragiker ⟨und der Maler, Polygnot gegen Pauson, Praef. zu Sofonisba⟩ auf die Maler seiner Zeit und nennt Vinci für die migliori, Tizian für die simili und Mantegna bereits für die peggiori! Lionardo über die audatia e presonzione in der Vernachlässigung des decorum im Discorso de precetti di pittore l. c. 15, 112 s. über das decorum 15, 374. Dolce, W. Q. II S. 40. Hollanda de la Pintura Antiga c. 38. Michelangelo in Holl.'s Gesprächen N. F. IX, 106 f. 2) Vitruv IV c. 1 vgl. Luca Pacioli, de architectura VII. Wiener Quellenschr. N. F. II, 314. 3) Cicero, de or. l. c. Ein deutlicher Ausfluß dieser Tendenz nach beiden Richtungen ist des Gauricus nach Aristoteles und Adamantius ⟨nam Polemonis . . . omnia desiderantur⟩ orientierte Physiognomik ⟨von Brockhaus abgegrenzt als Teil III l. c. p. 152—191⟩ mit ihren nationalen und sexualen Sympathien und Antipathien. 4) Inf. 30, 148. 5) Gerade dabei wird die antike Idealphysiognomik deutlich. Alberti ⟨della pittura II l. c. p. 119⟩ empfiehlt die Karikatur ausdrücklich zur Übung im Auffassen der richtigen Formen durch Bemerken ihrer starken Abweichungen ⟨differenzie⟩: «Beobachte, wer eine stark heraufgezogene und höckrige Nase hat. Andre haben die Nasenlöcher affenartig nach oben offenstehend; die wieder Hängelippen, einige die ‚Zier' ganz eingekniffener Lippen, und so studiere der Künstler alles an jedem Gliede, was mehr oder minder die Physiognomie abweichend macht.» ⟨Vedrai a chi sarà il naso rilevato et gobbo. Altri avranno le narici scimmie et arovesciate aperte, altri porgerà à labri pendenti, alcuni altri avranno hornamento di labrolini magruzzi et cosi examini il pictore qualunque cosa ad ciascuno membro essendo più o meno il facci differente. Janitschek hat die Ironie des «hornamento di labrolini magruzzi» nicht verstanden und völlig sinnwidrig «fein gezeichnete Lippen» übersetzt!⟩. Den Ausgang der modernen Physiognomik vom Kunsttraktat bezeichnet einer seiner fruchtbarsten Autoren Flavio Biondo mit seiner Physiognomia, sive de cognitione Hominis per aspectum, ex Aristotele, Hippocrate et Galeno. Roma 1544. 4°. 6 «non me Praxiteles, sed divus fecit Agrates.» Eine andere Beziehung dieser berüchtigten Anatomie auf Praxiteles, als die obige ⟨cf. Quintilian XII, 10, 9: Ad veritatem . . . Praxitelem accessisse optime affirmant⟩ und — die des Versmaßes vermag ich nicht anzugeben. 7) Auf der Tafel der Parzen.

181. 1) Des Verf. Rätsel des Michelangelo S. 332 Anm. zu S. 92. vgl. unten S. 188 A. 2. 2) vgl. unten S. 188 A. 2. 3) Mit richtiger Einsicht über die Unmöglichkeit, das «Abstrakte» der Messung in der Mathematik «actualiter» ⟨in Wirklichkeit⟩ sichtbar darzustellen und die sich hier einstellende specie delle proportioni irrationali «dalla natura riservata ala gratia e albitrio del ochio» ⟨degli egregii pittori⟩ Luca Pacioli im Cap. ⟨I⟩ «de la mesura e proportioni del corpo humano della testa e altri suoi membri simulacro del architectura» l. c. p. 132 s. ⟨298 f.⟩. 4) Lomazzo tratt. l. c. I, 32 s. 5) Ržiha a. a. O. VII, 28. 6) Theoretisch zuerst bei Vignola ⟨Schluß der cinque ordini vgl. Willich, Giov. Barozzi 162 f. spec. Modo e regola di fare le colonne a spira di Antonio Ronca Architetto Romano Roma 1680⟩, praktisch in malerischer Darstellung schon z. B. auf Raffaels Teppichen. 7) Das Platonische Gleichnis, Phaedr. p. 265 *δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῶόν τινα συνεστάναι κτλ.* vom «Bau der Rede als lebendigem Wesen», daß «sie ihren eigentümlichen Körper haben müsse, wie diese», erläutert

diese Übertragungen aus der Anschauungssphäre des Redens auf die des Bildens. 8) Riposo I, 68. 9) Condivi c. 60. 10) Der Senator Philippo Bonarroti; Gori Notizie ⟨Pisa 1823⟩ p. 145.

182. 1) So ist bei Dürer die Haltung des Apollo nach dem antiken Eros mit dem Bogen des Herakles gewiß kein antiquarisches Mißverständnis ⟨der Eros als Apollo⟩, wie Wickhoff ⟨vgl. oben S. 13 A. 10⟩ meint, sondern nichts als eine Bogenspannerstudie nach der Antike. 2) So im Santo zu Padua bei Donatello. vgl. Burger, antike Bewegungsmotive bei Donatello im Rep. f. Kunstw. 30, 7 ff. 3) bei Michelangelo in einem der sog. «Atlanten» an der Decke der Sixtina, rechts über dem Daniel. 4) seit Condillacs «langage d'action» Traité des animaux ch. 4. ⟨Amst. 1766. p. 100 s. Grammaire ch. I im cours d'étude pour le prince de Parme ⟨s. l. c. a.⟩ I p. 8 ss., wo die Herübernahme des Ausdrucks aus der antiken Rhetorik deutlich wird. 5) libro di pittura, parte III No. 368: come le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del suo motore, il più che si può. l. c. 15, 366 s. 6) des Verf. Räts. d. Michelangelo II c. 4 Mystische Bewegungslehre des Platonismus. 7) de div. nom. IV, 8 s. 8) Antwerp. Ausg. p. 85 s. Brockhaus p. 210. 9) Brockhaus p. 212, 3 s.

183. 1) Hildebrand a. a. O. 2) Aristophanes, nubes v. 220 sq. 3) de architectura VII l. c. II, 145 ⟨314⟩. 4) vgl. oben S. 97 f.

184. 1) Winckelmann, Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ⟨§ 96⟩ W. W. Dresd. 1808. I, 183 f. über die «arguta dictio» in Bild u. Schrift vgl. oben S. 163 A. 12. 2) Fr. de Hollanda, Wiener Quellenschr. N. F. IX, 68 f. 3) trionfo della fama v. 15. 4) Canto XXXIII stanza 3. 5) l. c. p. 204, 4 s. 6) s. oben S. 98 Anm. 9. 7) Tabula Cebetis, Spruchgedicht vom 28. Juni 1531.

185. 1) Cap. 31. Von der hochedlen Malerei Tractat des Michel Angelo Biondo Venedig 1549. herausg. von A. Ilg, W. Q. V, 47 f. 2) Lud. Dolce, Aretino ⟨1557⟩ hersg. v. Caj. Cerri u. Eitelberger von Eddberg. W. Q. II, 43 3) ebenda. Die Übersetzung der Euripideischen Iphigenie ⟨1551⟩ brachte es zu 5 Auflagen. 4) W. Q. N. F. IX p. 64 f. 5) ebenda S. 65. 6) von nichts anderem und der Bedeutung der Geometrie in ihr spricht Quintilian I, 10, 4 u. 34. 7) a. a. O. p. 74 wird hierfür der «Thebaner Cebes» als «Gedankenmaler» geltend gemacht. Der Herausgeber Joaquim de Vasconcellos gibt hierzu in Anm. 102 ⟨S. 213 f.⟩ eine Übersicht über die ⟨literarhistorisch bedeutende⟩ Einwirkung des Cebes auf die Gedankenwelt der pyrenäischen Halbinsel. 8) de dous vasos que fezera Alcemidonte ⟨so⟩ a. a. O. p. 66 cf. Virgil, Ecl. III, 36 sq.: . . . pocula ponam — Fagina, caelatum divini opus Alcimedontis. Brunn II, 402 glaubt, daß «der Beschreibung wirkliche Kunstwerke zugrunde liegen», hält es aber für «sehr wohl möglich, daß Virgil auch hier einen zu seiner Zeit berühmten Künstler unter dem angenommenen Namen des Alcimedon feiert» ⟨wie Augustus u. a. Personen⟩. 9) a. a. O. p. 68.

186. 1) a. a. O. p. 68. 2) a. a. O. p. 146. 3) Das Wort aus Plinius als Motto vor Burckhardts Cicerone. 4) Epist. ⟨I, 2⟩ an seinen Zögling Piero di Medici über die Entstehung von Florenz und Fiesole. Daß der Philadelphus ⟨nicht Philelphus, wie zuerst J. Fabricius, bibliographia antiquaria cap. VI § 2 entstellte⟩, auf den sich Politian bezieht, der Johannes Lydus ist ⟨aus Philadelphia in Lydien⟩, dessen Kalenderschrift *περὶ μηνῶν* er in dem Auszug der Barberinischen Handschrift benutzte, hat Jacob Bernays ⟨Hermes XI, 129—138. Gesamm. Abhandlg. Berl. 1885 II, 331 ff.⟩ klargelegt. 5) *ΑΝΘΟΥΣΑ* oder Roms Altertümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer. Berlin 1791 S. 408. 6) Ruinenbrief an Colonna. fam. III, 14. l. c. f. 672 s. 7) Burckhardt C. d. R.⁴ I, 211. 8) Der Titel R. restaurata stammt von der italienischen Übersetzung. Ed. Roma s. a. vor 1481 ⟨Hain 3242⟩: Blondi Flavii Forliviensis in Roma instaurata Praefatio ⟨an Papst Eugen IV., dessen Sekretär er war⟩ incipit. Dem Neu-Rom des Papstes, quod omnes florente olim Roma jactas

moles factasque aedificiorum structuras laude et gloria tanto superet, quanto nostra huius seculi tenuitas immani illorum affluentiae operum cedit, will er seine Erneuerung im Gedächtnis an die Seite setzen. Roma triumphans ⟨an Pius II; erster Druck Brixiae 1482 Hain 3245⟩ gibt im Prohemium die Idee seiner Lebenswirksamkeit, Rom als «urbem terrarum orbis atque omnium gentium arcem» ⟨Cicero⟩ nach allen Seiten seiner die Völker beruhigenden und kultivierenden Tätigkeit zu schildern. Das «immensum opus» gipfelt nach Erörterung der Religion, administratio, militia, vitae instituta im 5. Teile in der des Triumphes selbst ⟨triumphi ipsius ratio⟩, als einer wesentlich Rom eigentümlichen und nur ihm zukommenden Staatseinrichtung. De Italia illustrata opus tum propter historiae cognitionem tum propter locorum descriptione valde necessarium ⟨Venetiis 1503⟩ geht von Virgils, Plinius' und Petrarcas ⟨durchaus gleichgeordnetem⟩ Preise Italiens aus. 9) Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie avec des notes par Meunier de Querlon. Rome 1774. 4. 10) Unten am Titel des dritten Buches delle antichità. vgl. oben S. 96 A. 3.

187. 1) S. dessen Schlußworte. 2) Fr. de Hollanda a. a. O. S. 11. 3) Eine genaue Beschreibung des italienischen Skizzenbuchs des Hollanda, das wohl durch Philipp II. 1583 aus Lissabon nach dem Escorial kam, gibt Joaquim de Vasconcellos in seiner Ausgabe a. a. O. S. LXIV ff. zum Text, vgl. S. LXVI. 4) s. oben S. 145. Den Demokritisch-Epikurischen Gedanken, daß die Natur sich mit der Zeit erschöpfe ⟨vgl. Reinhardt, Hermes 47, 1912, 495 [Immisch]⟩, den in dieser Form Alberti dem Lucrez ⟨II, 1151 sq.⟩ entnommen haben wird, vermittelt bereits Ambrosius, de bono mortis c. 10 ⟨46⟩. 5) Hollanda S. 33. 6) Ders. S. 147. 7) Poet. d. Renaiss. i. Dtschl. S. 222. 8) de imitatione statuarum, in de Piles, Cours de Peinture. Par. 1708. p. 139 ss, worüber in Bd. II.

188. 1) Regola delli cinque ordini di Architettura di M. Jacomo Barozzio da Viguola. Libro primo et originale ⟨Roma s. a.⟩. Der Verf. spricht sich «ai lettori» hinlänglich darüber aus. Es soll sotto una breve regola facile et spedita reduziert werden, was nach dem giudicio commune vom ganzen Altertum am schönsten erscheine. «Indem ich z. B. die dorische Ordnung in diese Regel setzen wollte, beobachtete ich, daß das Marcellustheater von jedermann am meisten gelobt wurde.» Er will auf der einen Seite das exakte Verfahren der Musiker in Festsetzung der Proportionen der Konsonanzen zugrunde legen, auf der anderen des Zeuxis Verfahren bei den Crotoniatinnen, sich empirisch das Schönste herauszusuchen, damit vereinen. Seine einflußreichste Idee war die Nebeneinanderstellung der fünf Typen nach den allgemeinen Unterschieden in Größenverhältnis und Zusammenhang auf Blatt III. Da er von der Toskanischen Ordnung in Rom kein antikes Beispiel findet, konstruiert er sie auf Blatt IV nach der auttorità da ⟨!⟩ Vitruvio ⟨IV c. 7⟩. Weiteres s. Bd. II. 2) Da Pintura antiga I, 44 widerspricht dem Vitruv VII c. 5. cf. Vasconcellos l. c. p. 217: «das allerseltsamste und Phantastischste erscheint mir dabei als das Allerbeste.» In den Gesprächen ⟨a. a. O. 100 ff.⟩ veranlaßt man dazu Michelangelo, der eine Schutzrede für die «obra gruttesca» im Anschluß an Horaz' Ars v. 9 sq. hält, welche «Verse keineswegs geschrieben sind, um die Maler zu tadeln», wie behauptet werde. Der Meister entwickelt hierbei eine Theorie der Verfolgung organischer Möglichkeiten der Natur bis in ihre letzten Konsequenzen in der idealen Wirklichkeit der Kunst, wie seine Praxis sie tatsächlich zur Anwendung bringt. Vgl. oben S. 181 A. 1. 3) Das Vocabolario della Crusca von 1686 kennt das Wort noch gar nicht in Beziehung auf Kunst und Geschmack. Dagegen um dieselbe Zeit der Dictionaire Etymologique des Menage bereits von irregulären Perlen oder Zähnen von ungleicher Größe ⟨span. barrucco von lat. verruca⟩. Hiervon will dann Winckelmann im Sendschreiben von 1755 ⟨§ 113⟩ «die Benennung des Barockgeschmacks» herleiten, noch nicht in ungünstigem Sinne, sondern von einer Art, dekorativ f r e i ⟨stravagante, bizzarro lat. ferus, ca-

priccioso v. caper, alte Fachworte für ungezügelte Natur seit Dante und Boccaccio⟩ und in ungleichartiger Anordnung zu arbeiten, bei der «die Kunst zur spielenden Natur tritt». Die Grande Encyclopédie ⟨II. 1758⟩ und demgemäß Sulzers Theorie der schönen Künste Ende des 18. Jahrhunderts kennen das Wort nicht. Erst der klassische Empire-Geschmack um 1800 in Frankreich und Italien ⟨Wölfflin a. a. O. S. 10 f. bezieht sich auf Quatremère de Quincy 1795 ff. und Milizia 1797⟩ scheint das Wort als kunsthistorischen Terminus für l'abus en architecture eingeführt zu haben. Die Erklärung aus der Verbindung von bizarre en superlatif und ridicule poussé à l'excès ⟨s. Wölfflin S. 11⟩ weist hierbei noch deutlich auf die Ablehnung der Groteske mit dem Anfang der Horazischen Poetik, worüber weiteres im Text. Auf die phantastischen antiken Erklärungen des Wortes von *βάρος* ml. barridus ⟨s. Ducange s. v. barillus schwerer Krug⟩ oder gar von *παραχύπτω* delirare gehen wir nicht ein, da sie sichtlich schon von der Schwere bzw. dem Kapriziösen des Stiles selber eingegeben sind. Die Erklärungen von barattiere u. dgl. gehen auf ml. barrus ⟨Ducange s. v. Nr. 1⟩, it. baro deceptor, impostor. Die wissenschaftlich erreichbare Erklärung s. unter S. 199 A. 4. 4) Reinsch a. a. O. S. 102. 5) wie antikisch! J. Fr. W. Zachariae poetische Schriften. Braunschw. 1763 1, 103. ⟨DWB.⟩ 6) Sämtl. Werke ⟨Göschen 1794⟩ 4, 141. ⟨DWB.⟩. 7) Allgem. Theor. d. sch. K. II² 448 b. 8) I dieci libri dell' Architettura di M. Vitruvio trad. e commentato da Mons. Dan. Barbaro etc. Venezia 1629. 4°. p. 321: «sogni della pittura». Bezeichnend hier der Vorwurf des Sophistischen: «il sofista fa cose mostruose.» 9) IV c. 11 ⟨Opera l. c. p. 191 sq. spec. 192⟩. Keine Landschaften, wie sie noch Alberti zuläßt, weil sie unarchitektonisch den Raum durchbrechen und ins Freie führen. 10) tratt. libro VI c. 49. composizione delle grottesche spec. l. c. II, 354 s.

189. 1) vgl. oben S. 103. 2) Vasari, Vita del Morto da Feltro l. c. V, 201 ss. Lomazzo l. c. II, 111 u. 352 n. 3) Lomazzo II, 357. Der E. T. A. Hoffmannsche Geheimklub von Freunden des Unterbewußtseins mit seiner Anklammerung an den Namen Serapion und seiner Definition des «Serapionismus» als «Unternehmen, das durchaus Phantastische ins tägliche Leben hineinzuspielen» ⟨sämtl. Werke hersg. v. Ed. Grisebach. Lpz. 1900 ⟨VI, 28 u. 250⟩ steht deutlich noch unter dem Einfluß der grotesken Legende. 4) E diverso ⟨d. i. im Unterschied von den «Rhyparographen»⟩ Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scaenas ⟨Decorationen⟩ optume pinxit, sed hominem pingere non potuit. Plinius, 35, 113. 5) p. 108.

190. 1) Aug. Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste ⟨Leipzig 1896—99⟩ II, 15: «ein Neues, das Macht gewinnt und die Architektur dazu führen kann, malerisch zu werden.» vgl. zum weiteren II, 33. Systematisch und literarhistorisch erörtert den Begriff des Malerischen im Barock Wölfflin a. a. O. I cap. 1. S. 15—22. 2) «Der gute Geschmack . . . welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klage über das Verderbnis desselben führete, sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet hat, teils durch die von Morto, einem Maler von Feltro gebürtig, in Schwang gebrachten Grottesken» . . etc. So vermittelt Windelmann ⟨Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke a. a. O. I, 59⟩ diesen historischen Lehrsatz der antiken Orthodoxie, der bei Milizia ⟨1781 Grundsätze der bürgerl. Baukunst, übersetzt von Volkmann-Stieglitz. Lpz. 1824⟩ I, 9 ganz uneingeschränkt auf die antike Kunst übertragen wird. 3) Im schon oben angeführten Kap. 49 des 6. Buches von Lomazzo sp. l. c. II, 354. 356. Kartuschen s. unten A. 6. 4) Milizia a. a. O. I, 217. Der Einfall ist sicher nicht ohne *ὑπόνοια* im Geiste der «Politik» der Zeit! Daß B. im Wahnsinn starb, wird nicht ohne Bezug zu seiner Kunst angeführt. Auch ihn machte Windelmann ⟨Anmerkungen über Baukunst der Alten Cap. II, § 29. a. a. O. I, 425⟩ als «Einführer des großen Verderbnisses in der ⟨antikisierenden⟩ Baukunst» ⟨nach der ersten Anregung

dazu durch Michelangelo⟩ historisch. 5) I, 20 degli abusi. I quattro libri dell' Architettura di Andrea Palladio. In Venetia 1570. I f. 51 s. 6) Das Wort kommt von carta ⟨Papier - - Düte⟩, betont also das Unsolide der Stütze. Vocab. della Crusca: Recipiente fatta di carta, ravolta in forma di corno. 7) nè però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell' Arte, come si uedrà nei miei libri dell' Antichità. l. c. f. 52.

191. 1) Vgl. oben S. 142 f. 2) l. c. I, 52. 3) delle Antichità l. III ⟨Opere l. c. p. 69 v.⟩: Ma la cornice Dorica, quantunque ella sia ricchissima di membri e ben lavorata, nondimeno io la trovai molto lontana dalla dottrina di Vitruvio et assai licentiosa di membri e di tanta altezza, che alla proportione dell' architrave e del fregio i dui terzi di tale altezza sariano abbastanza. Ne mi pare perciò che con la licentia dell' essempio di questa ò di altre cose antiche alcuno architetto moderno debbia errare ⟨errare intendo il fare contra i precetti di Vitruvio⟩ . . .; percio che non basta dire io lo posso fare, che anco l' antico l' ha fatto, senza considerare altrimenti, se ella sia proportionata al rimanente dell' edificio. 4) io per me non faria cornici come quelle del Anfiteatro di Roma nelle mie opere . . . e tengo per certo che quel fusse un' altro Architetto differente da questo ⟨di Pola⟩ e peraventura fu Tedesco: percio che le cornici del Coliseo hanno alquanto della maniera tedesca. l. c. p. 85. v. Das hängt vielleicht mit der Legende zusammen, sein Erbauer ⟨Gaudentius⟩ sei als Märtyrer darin gestorben. 5) Schon daß er ⟨vgl. oben S. 188 A. 1⟩ das von den strengen Vitruvianern angefochtene Marcellustheater ⟨s. A. 3⟩ zum Ausgang seiner Augenmaß-regola macht ⟨H. Willich Giac. Barozzi da Vignola. Straßburg 1906, S. 71⟩, nimmt ihn gegen den Vorwurf der Durchbrechung der antiken Gesetze in Schutz. Sein Musterhaus der 5 Ordnungen an Piazza Navona ⟨niedergerissen⟩ bei Letarouilly. Seine Vorliebe für zu hohe Piedestale ist an der Porta del Popolo ⟨nach dem Bogen des Marc Aurel⟩ jedenfalls nicht zu demonstrieren, da diese ⟨Willich S. 91⟩ von Nanni ist. Auf perspektivisches Wachsen geht es ⟨Willich, Tafel XII⟩ in den oberen Stockwerken in Caprarola zurück. Zum Entgelt für diesen seinen schlechten Ruf als Harmoniker betont Willich ⟨S. 168⟩ die Zunahme des konstruktiven Gefühls bei ihm. 6) Verf. hat eine Erklärung des Barockstils aus der Politik der Zeit bereits in seinem Balt. Gracian und die Hofliteratur in Deutschland ⟨Halle 1895⟩, sowie in seiner Abhandlung über den Regentenspiegel ⟨Literae et Arma; den frühen Antikenfeind Tassoni, Stud. f. vgl. Litg. V, 196—225 u. Nachtr. 323—329⟩ versucht. Aus der religiösen «Stimmung» und Arrhythmie der Zeit erklärt ihn Wölfflin, Renaissance und Barock, über Wesen und Entstehung des Barockstils 3. A. ⟨1908⟩ S. 62 ff. 7) s. unten S. 204 A. 4.

192. 1) Stud. f. vgl. Litg. V, 198. 2) VIII, 2. 3) «Curiöse» vgl. unten S. 198 f. Poet. d. Renaiss. in Dtschl. S. 306 f. 328. 4) S. 197. 205 f. 207. 5) vgl. oben S. 183.

193. 1) Ein Muster aus Vignolas 5 Ordnungen ⟨XXXVI⟩ bei Willich, Fig. 19. a. a. O. S. 84. Die kunsttheoretische Bedeutung des *θαυμαστόν* aus dem 6. Kapitel der Aristotelischen Poetik wird im Zusammenhange erst aus der Poetik des Zeitalters ⟨Th. IV⟩ erhellen. 2) Das Wunder erscheint schon als Voraussetzung bei der Anlage der tonangebenden Kirchen des neuen Stiles: S. Andrea ⟨s. Willich, Vignola, S. 67⟩, S. Crocefisso ⟨eb. S. 85⟩. 3) Geflügelte Engelsköpfe gleich an Portas Gesù-Fassade in den Voluten, s. den Stich von Villamena bei Wölfflin a. a. O. S. 79. 4) Agudeza y arte de ingenio, discorso VI: de la agudeza por ponderacion mysteriosa. Obras de Lorenzo Gracian Barcellona II, 31 sq. 5) nach Clemens Alexandr. gleich im Eingang des ersten Kapitels der cohortatio ad Graecos.

194. 1) Man verfolge das Ansteigen dieser Tendenz an dem sinnreichen Brauche der Renaissancekünstler, die Geburt und Anbetung Christi statt in den mittelalterlichen Stall,

in die Ruinen eines antiken Tempels zu verlegen. Diese, bei einem D. Ghirlandaio ⟨Florenz, Accademia⟩ noch aus lauter tadellos erhaltenen Musterprunkstücken bestehend, erreichen jetzt ihren Selbstzweck, als malerische Kulisse vergänglicher Pracht zu dienen, in den plastisch farbigen Krippendarstellungen. 2) a. a. O. S. 65. 3) bei Plinius 35, 10 ⟨102⟩ ist es der ⟨Jagd-⟩Hund seines berühmten Jalysos. Nach diesem Beispiel erzielte Nealkes den gleichen Erfolg im Bilde eines Rossebändigers. Auf das Pferd ausschließlich überträgt die Anekdote, ohne jedoch den Maler zu nennen, Valerius Maximus in dem schon angeführten Kunstkuriositätenkapitel VIII, 11 ⟨ext. 7⟩. 4) XII, 10, 9. 5) similitudo apud statuarios ⟨de statua bei Janitschek p. 135⟩: Socratis an Platonis an cogniti alicuius effigiem ut referunt id minime curae est. 6) Verf. Räts. d. Michelang. S. 95. 7) Flavio Biondo, della nobilissima pittura, Venegia 1549. cap. 5. ⟨Wiener Quellenschr. V S. 16⟩. 8) Lionardo a. a. O. 15, 50 als besonderer Vorzug der Bildkunst vor der Poesie. vgl. oben S. 157. Hierbei bezieht sich die streng kirchliche Kunsttheorie ⟨Card. Paleoti de imag. sacr. et prof. l. c. 227. II c. 23 de imag. sanctis⟩ jetzt auf «Aristoteles Poet. c. 4.» ⟨c. 6 p. 1450 a. 28⟩, der «in Polignoti ⟨sic⟩ operibus laudabat, quod intimos animi sensus, quod affectiones interiores pennicillo repraesentarent». Man begegnet damit einem alten ketzerischen Zweifel an der Kraft der Bildkunst ⟨s. oben S. 85 A. 7⟩ und dringt jetzt auf realistische Porträtwiedergabe, «ut perspiciatur, quam diligenter pij homines curarint, ut has imagines formae verae quam simillimas haberent et sese vehementius ad illorum imitationem commoverent etc. 9) Lionardo I, 25 ⟨15, 48 f.⟩ auch von Heiligenbildern! 10) Die Skandalanekdote von der Knidischen Aphrodite, die sich an einen Fleck im Marmor angehängt zu haben scheint ⟨ejusque cupiditatis esse indicem maculam. Plinius 35, 20⟩ hat Lucian, imagines 4. ⟨p. 462 Reitz⟩ für die Schmutzerotik präpariert. Das *ὡς δυνατόν* bezieht sich auf die typische Handstellung, die im Anschluß daran wohl auch als zur Sicherung gegen solche Angriffe dienend erklärt wurde. So schon der Ausmaler des Vorgangs in den Pseudo-Lucianischen Eroten ⟨Amores 13 sq. p. 411 sq. Reitz⟩, dessen *ἐρωτικὴ παιδιά* Lucian mit seinem *τοῦτο μέντοι ἄλλως ἱστορείσθω* ermuntert und autorisiert hat. Clemens Alex. in seinem für die Illusionskunststücke wichtigen ⟨4.⟩ Kapitel der cohortatio ad Graecos ⟨nach ihm Arnobius im VI. Buch der disput. adv. gent.⟩ hat die Geschichte verbreitet, populär gemacht aber wieder Valerius Maximus VIII, 11 ext. 4. 11) Plato Gorgias p. 523 s. vgl. Verf. Rätsel d. Ma. 282 ff. 12) Prediche quadragesimali 1495 prima domenica di quaresima. s. Cartier, Esthétique de Savan. ⟨Didron, Annales archéol. VII, 251 ff.⟩ 13) bei Dolce a. a. O. S. 75.

195. 1) Bottari, Raccolta VII, 14 s., wo auch Marinos Gedicht darüber. 2) de pictura sacra libri duo. Mediol. 1634. 3) Guhl, Künstlerbriefe I No. 159 ⟨S. 309 ff.⟩. 4) Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un Theologo e da un pittore. Die Namen der Autoren, auf dem Titel anagrammatisch verstellt, s. Gualandi Mem. III, 68 s. Das Buch benutzt den discorso delle imagini sacre e profane ⟨lat. de imag. sacr. et prof. libri V Ingolstadii 1594. 4.⟩ des Kardinals Gabr. Paleotti aus Bologna. Guercinos Schreiben bei Guhl II Nr. 32 ⟨S. 106⟩. 5) Dolce a. a. O. 69 nach Petrarca, Canz. 41. 5. Zugrunde liegt jedenfalls Horaz Epist. II, 2, 124: Ludentis speciem dabit et torquebitur. Auch Tasso sagt mit offenbarem Anklang an Petrarca: Non so ben dire, s' adorna o se negletta se caso od arte . . . Le negligence sue sono artefici. Gerusal. liberata Canto II st. 18. 6) Das berühmte «manum de tabula». Plinius 35, 80. Die gegenteilige Anekdote bei Plutarch de educatione c. 9, erwähnt der Aretino Dolces a. a. O. nicht. Apelles fertigt dort einen Maler, der sich rühmt, sein Bild in kürzester Zeit ausgeführt zu haben, mit der Bemerkung ab: Das seh' ich und ich wundere mich nur, daß du nicht noch mehr in dieser Zeit gemacht hast. 7) Ars v. 102. 8) Purg. 12, 67. 9) Italia liberata dai

Goti. canto XXIV. 10) Quasi vivam effecisset etc. . . . Zusatz zu der bekannten Zuccone-Anekdote des Donatello ⟨Vasari, Vita di Donato l. c. IV, 511⟩ in den Joco-Seria der beiden Melander Nr. 555. Smalkald. 1611, p. 740. vgl. Floerke, Künstlernovellen S. 372. 11) In Deutschland das ganz kunsttheoretische 5. Sonett Caspar Kirchners in Zinkgrefs auserlesenen Geschichten deutscher Poeten ⟨1624⟩ «in imaginem sponsae ex Belgico». ⟨Braune S. 27.⟩ Die vielfache Benutzung des Motivs im 17. Jh. s. H. Souvageol, Petrarca i. d. dtsch. Lyrik d. 17. Jh. Ansbach 1911. S. 13.

196. 1) Das Wort wäre ohne das damalige architektonische Modeproblem der Entasis schwerlich zu seiner dramatischen Beliebtheit ⟨seit Scaliger Poet. fol. 15 a. nach Donat über die Comoedie VII Euanthius, de fabula IV, 5: epitasis incrementum processusque etc. Commentum Terentii ed. Wessner I, 22, 27 s⟩ gelangt. Auch für Jonson ist das Drama ein «proportionierter Körper». vgl. unten S. 238. 244. Zusammenstellung des Hauptsächlichen aus ihm bei Reinsch a. a. O. S. 54 f. 2) An expostulation with Inigo Jones. Works of Ben Jonson by W. Gifford. Lond. 1816. VIII, 116. «The eloquence of masques» ironisiert dort die Ansprüche des Hofballdekorateurs auf die *ἐπόνοια* seiner Dekorationen. Reinsch S. 77 f. Die Auseinandersetzung mit dem Maler ⟨The poet to the painter, an answer. Poesis et pictura etc.⟩ s. eb. S. 4 f. 3) Le due Regole della prospettiva practica Roma 1611 u. 1644 fol. 4) Act I Sc. 1. v. 156 sq. 5) Globe edition p. 742 b. sq.

197. 1) Euphues. The anatomy of wit by John Lyly M. A. ed. Fr. Landmann. Heilbronn 1867, wo p. X f. auch Literatur über den Euphuismus. 2) Republ. V p. 456 b. *ὁ μὲν ⟨εὐφυής⟩ ῥᾳδίως τι μανθάνοι, ὁ δὲ ⟨ἀφυής⟩ χαλεπῶς. ὃ μὲν ἀπὸ βραχείας μαθήσεως ἐπὶ πολὺ εὑρετικὸς εἴη αὐτὸν ἔμαθεν, καὶ τῷ μὲν τὰ τοῦ σώματος ἴσχυος ὑπηρετοῖ τῇ διανοίᾳ, τῷ δὲ ἐναντιοῖτο*, dazu die Definition des Euphues bei Lyly l. c. p. 22, wo das mühelose Studium des Höchsten in kurzer Zeit und die Erfindungskraft als die dazu geeignete Beschaffenheit ⟨apt to all things p. 9⟩ fast mit den gleichen Worten und Gegensätzen erörtert wird. So auch schon in Roger Aschams, Lehrer der Königin Elisabeth, Schole Master von 1570 ⟨Arbers ed. p. 38⟩. Über die spätere Umwandlung des — «geistreichen» — Platonischen zum Aristotelischen *εὐφυής* der Willenssphäre — «virtuoso» — in England s. II. Bd. 3) Mem. 4, 1, 3. 4) ed. Landmann p. 10. 14. 18 f. 5) Libro aureo de Marco Aurelio emperador y eloquentissimo orador . . . Enveres ⟨Antwerpen 1529⟩, eine zweite Ausgabe mit dem «relox de principes» ⟨Fürstenuhr, der zweite Teil: Plutarchs de educatione, ihr Einfluß auf die Nürnberger s. Poet. d. Renaiss. in Dtschl. S. 210⟩, über die beiden Editionen und ihre Originalität s. Brunet s. t. 6) Landmann p. XVI sq. 7) Cortegiano, libro III § 70 vgl. oben. 8) Die Beziehung dieses auch in seinen Theoretikern ⟨Gracian, Masenius⟩ von dem neuen Orden begünstigten Stiles zur arguta dictio ist schon oben S. 163 A. 12 bei Erörterung seines antiquarisch-geistlichen Ursprungs berührt worden. 9) Die Idee, einen begabten, haltlosen Jüngling durch Einführung in die Zauberwelt seiner Sehnsucht ⟨das ist hier der Hof von Neapel⟩, über die ihm die Augen geöffnet werden, einen anderen Menschen werden zu lassen, weist in diesem Stile auf den, seinen Theoretikern klassischen, Apulejus ⟨vgl. S. 198 f.⟩. Bemerkenswert für den Zug der Zeit ⟨vgl. des Verf. Gracian S. 66 ff.⟩ die Wendung gegen die Universitäten. Vgl. Euphues an his Ephoebus l. c. p. 94 ff. Darin: And untill I see better reformation in Athens, my younge Ephoebus shall not be nurtured in Athens ⟨p. 99⟩. Ferner Euphues to the Gentlemen schollers in Athens p. 99 ff. und in der angehängten antikisierenden Briefsammlung Euphues to a young gentleman in Athens named Alcius, who leaving his studie followed all lyghtness and lived both shamefully and sinfully to the griefe of his friends an discredite of the University ⟨p. 113 ff.⟩. Der Verfasser beschwichtigt in einem Nachwort to my verie good friends the Gentlemen Schollers of Oxford. p. 122 f.

Shakespeares Hamlet und Horatio wiederholen nur in tief menschlichem Sinne das edle Paar Euphues und Philautos zumal im Hinblick auf den ⟨von Landmann weggelassenen⟩ Dialog Euphues and Atheos ⟨fol. 67 v—76 v.⟩. Der Philautos klingt noch nach in Hamlets Ausruf ⟨Act I Sc. 2⟩: Horatio or I do forget myself, wie «the age grown so picked» in den Totengräbergesprächen V, Sc. 1: We must speak by the card or equivocation will undo us. 10) e convertito in bacca là. Nettuno — Fu nominato da un certo Il Dio salato. La Poesia, Satira II ⟨Satire di Salv. Rosa. Dedicate a Settano in Amsterdam presso Severo Protomastix (?) s. l. p. 32⟩. Wohl die früheste Kritik des Stiles ⟨1650⟩ bereits im literarhistorisch festgewordenen Urteil ⟨vorher: dir d' una Donna, cui puzzava il fiato — Arca d' Arabia odor Muschio e Zibetto⟩. Diese Kunsttheorie in Satiren ⟨I Musica III Pittura⟩ vom antiken Standpunkt würde in speziellerem Rahmen eingehendere Behandlung fordern. Eine kritische Ausgabe würde literar- und kunsthistorisch lohnen, schon wegen der vielen Beispiele!

198. 1) Euphues l. c. p. 8. 2) Plutarch, plac. phil. 1, 7 von Plato. 3) Muratori, della perfetta poesia. Modena 1706. I, 30, 164 s. ⟨Ovid-Pindar⟩, 286 ⟨Virgil⟩, 262, 527 ⟨Horaz-Pindar⟩ II, 418. 4) Theoretisch führt das Wort für Gongora Gracian in seiner Agudeza ⟨acutus!⟩ y arte de ingenio enque se explican todos los modos y diferencias de conceptos. ⟨Obras II, 1—340⟩ superioridad p. 102 s. Disc. XVIII. 5) Über seine damalige praktische Bedeutung für die Politiker des Lipsius s. Verf. ein brandenburgischer Regentenspiegel etc. in Studien für vergl. Literaturgesch. V. Gracian beginnt gleich ⟨disc. I⟩ mit einem panegyrico al arte. 6) Quintilian 8, 3, 56 sq. Ausdruck: Diog. Laert. 1, 38. 7) Los nueve libros de Valerio Maximo, sin duda, que se los dieron y a limados y perfectos las nueve cultas Pierides. Gracian l. c. p. 325. Culto Epygrama ⟨de Martial⟩ p. 178. 8) l. c. p. 327; als Muster der concordancia . . . entre dos o tres cognoscibiles estremos p. 6. 9) p. 326. 10) p. 329. 11) p. 324.

199. 1) 328 s. der ganze disc. LXI de la variedad de los estilos ⟨l. c. p. 324 ss⟩. Dem Kandidaten der Unsterblichkeit «con la agudeza y cultura de sus obras» wird geraten: «procura de censurar como Tacito, ponderar como Valerio, reparar como Floro, proporciones como Paterculo, alludir como Tullio, sentenciar como Seneca y todo como Plinio ⟨im Panegyricus⟩. 2) p. 130. Paradoxie. Berufung auf Scaliger. p. 224. 3) p. 3. 4) So spricht damals Montaigne ⟨ess. II, 3.⟩ auf der gleichen scholastischen Grundlage von seinem «Arbeiten al barocco», das wohl «ohne Widerrede zweifeln» heißen müsse. Baroco ist ein Modus der zweiten Schlußfigur der scholastischen Logik. Das Wort steht in dem Memorialverse ⟨Hexameter⟩: Cesare, Campestres, Festino Baroco, Darapti. «Jedenfalls sind die vier ersten Worte dieses Memorials: ⟨Barbara, Celarent etc.⟩ bei den Lateinern im Unterschiede von den griechischen Originalen nur in dem Bestreben gewählt worden, einen Hexameter zu gewinnen, worauf dann lediglich, um die Manipulation der Reduktion mnemotechnisch auszudrücken, die übrigen 15 Namen sich gleichsam von selbst einstellten.» ⟨Prantl, Gesch. d. Logik im Abendlande XVII A. 52 ⟨III, 16⟩. «B et R cum sunt in eadem dictione ⟨*baroco*⟩, significant reductionem per impossibile» ⟨eb. vgl. III, 399. XIX A. 973⟩. Es ist ein durch Verneinung folgender Schluß aus einem bejahenden Obersatz, also bezeichnend für das abweisend Dogmatische, in dessen Dienst sich dieser Stil vorzugsweise stellt. 5) Gracian, disc. XXXVIII de la agudeza por una rara, ingeniosa ilacion. p. 224. Muster Horazens erste Epistel vgl. S. 201. 6) p. 244, perspicacia di discurso cf. Quintilian VIII, 2. 7) Hallaron los Antiguos metodo al sillogismo, arte al tropo etc. Disc. I l. c. p. 1. 8) p. 5. 9) p. 9. 10) p. 27.

200. 1) p. 9. 2) p. 29. 3) Disc. VII de la agudeza por ponderacion de dificultad. p. 38 s. 4) Disc. VI de la agudeza por ponderacion mysteriosa p. 31 ss. 5) p. 35. 6) p. 254. 7) p. 252. 8) Disc. XIV de la agudeza por paridad conceptuosa.

p. 76 ss. 9) p. 77. 10) p. 76. Die bewunderte Nachbildung durch Don Manuel de Salinas p. 77. 11) p. 234 s. Beispiel die Distichen des Alciato über das Rätsel der Sphinx und die sublime moralidad der Auflösung des Oedipus con que corona su emblema. 12) E. Wölfflin, das Wortspiel im Latein. Bayr. Ak. 1887, 187—209. équivoque das *κακέμφατον* des Quintilian VIII, 3, 44. 47. 13) p. 329 s. oben S. 199. A. 1. 14) p. 205.

201. 1) p. 224. cf. Horaz I ep. 1, 70 sq. 2) Lyly l. c. 104; das Komma hinter virtus bei Landmann gehört natürlich hinter pius. 3) p. 122; in welchem Sinne s. oben S. 197 A. 9. 4) Hamlet ⟨Act I sc. 2⟩ wiederholt zu Horatio: what make you from Wittenberg, Horatio? Hor. A truant disposition, good my lord. Haml. . . . But what is your affair in Elsinore ⟨am Hofe⟩? We 'll teach you to drink deep, ere you depart. vgl. oben S. 197 A. 9. 5) Dedication an Sir William West Knight Lord Delavare l. c. p. 3 ss. 6) which Paris called Cos Amoris the whetstone of love l. c. p. 10 vgl. oben S. 139. 7) l. c. p. 3. Es ist wieder einseitig die similitudo indiscreta des Apelles ⟨bei Plin. 35, 88⟩, während seiner Profilmalerei des einäugigen Antiochus, ut quod deerat corpori picturae deesse potius videretur ⟨ib. 35, 90⟩, nicht gedacht wird. 8) p. 4 . . . ought aswell to shew every humor in his kinde, as the other doth every part in his colour etc. 9) non rendirse al humor. Gracian, Discreto XIV ⟨Verf. über ihn S. 50⟩. 10) «Romeo humours! madman! passion! lover» . . . Come to be consortet with the humourous night. Romeo and Juliet II, 1 v. 7. 31. Lyly sagt ⟨l. c. p. 23⟩: All which humors are by so much the more easier to bee purged, by howe much the lesse they have festred the sinnewes nach der Aristotelischen Katharsislehre. Schlegels Übersetzung der hierfür in Deutschland einflußreichsten Stelle im Hamlet ⟨V, 1⟩: «Ach armer Yorrick . . . ein Bursche von unendlichem Humor» könnte hier sehr irreführen. Es heißt im Original: a fellow of infinite jest. Der Übergang nach dieser Seite vollzieht sich auf der Grundlage des witzigen *εὐφυής* ⟨s. oben S. 136 A. 6⟩ nach der Aristotelischen Temperamentslehre von der *εὐφυΐα* ⟨Topica VIII, 14 p. 159 b. 12 sq.⟩ der Melancholischen ⟨Probl. 30, 1 p. 955 a, 39 s.: *περιττοὶ μὲν εἰσι πάντες οἱ μελαγχολικοί, οὐ διὰ νόσον, ἀλλὰ διὰ φύσιν* vgl. oben S. 109 A. 2. 165 A. 3⟩. 11) Bereits sarkastisch parodiert von Salvator Rosa ⟨l. c. p. 42⟩: Tant' invitando va l' umor Poetico — A batezza tal' un, che per politica — Cresce e vive Ateista e muore Eretico. 12) Einiges über die «secchezza» im barocken Kunsturteil stellt Wölfflin zusammen ⟨Renaissance und Barock[2] S. 31⟩. 13) Im essay on poetry; in les œuvres mêlées de monsieur le chevalier Temple ⟨Utrecht 1693⟩ II, 364 s.

202. 1) Hollanda a. a. O. 28 f. 2) L. Dolce a. a. O. 41 f. 3) Hollanda 30 f. 4) Justi Jahrb. IX, 141. 5) s. oben S. 181. 6) Vasari V, 584 Michelangelo von des Sebastiano del Piombo Ölmalerei: arte da donna e da persone agiate e infingarde. vgl. über das «Moderne» dabei S. 96 A. 8. 7) Vasari VII, 156 gibt den Ton an mit seinem Urteil über den David: e veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche o latine che elle si fussero. Michelangelos Herausstreichung der Begarellischen Tongruppen: Se questa terra diventasse marmo, guai alle statue antiche! l. c. VII, 281. Objektives über seine Stellung zur Antike den Verf. Rätsel d. Ma. 70 ff. «Non s' è mai voluto obligare a legge o antica o moderna», Vasari VII, 233. 8) Francis Meres in Palladis Tamia ⟨1598⟩ von Shakespeares Venus and Adonis ⟨1593⟩ und Lucretia ⟨1594⟩, daß «in ihrem honigzungigen Dichter die süße witzige Seele Ovids fortlebe». Daß das Urteil im Geiste der antiken Schule nicht unbegründet ist, betont schon Gervinus. Shakespeare I[4] S. 56.

203. 1) Schon im 17. Jahrh. Scanelli in seinem Microcosmo della pittura ⟨Cesena 1657. 4. II c. 21⟩; im 18. Jh. Milizias arte di vedere. 2) IV, 405, klassischer Ort, schon als Einleitung der Geschichte von Jupiters Verführung der Callisto. 3) Zu seiner be-

sonderen Beliebtheit in allen Künsten trug Dante, Purg. 25, 131, früh bei. 4) des Montemayor. 5) in Tassos Aminta. Noch Gottsched ⟨vgl. Waniek S. 424⟩ fand seine Atalante bei Tasso. 6) in Guarinis «pastor fido». 7) VII c. 21. 8) Act III Sc. 4. 9) Barotti, difesa degli scrittori ferraresi. Ferr. 1777 p. 105. cf. Tiraboschi vol. XXIII ⟨Mil. 1834⟩ p. 403. P. Bayle hat wohl aus diesem Grunde den «Baptiste Guarin» zum Träger eines großen Artikels im Dictionnaire gemacht, in welchem eine lange Anmerkungen ⟨C sq.⟩ im Anschluß an Persius Sat. 1, 20 s. die Beziehungen zwischen Literatur und Sexualität und an Euripides und Juvenal ihre Bedenklichkeit für das weibliche Geschlecht erörtern. Die hervorgehobene Szene ⟨III, 4⟩ traduite en Françoise par la Comtesse de la Suze touche l'un des plus incompréhensibles mystères de la Nature ⟨das Verhältnis zwischen Neigung und Gesetz⟩. Das gibt seinem Pessimismus Gelegenheit zu einer seiner beliebten skeptischen Anmerkungen: Die antiken Philosophen mit ihrer pluralité des Dieux haben sich davon nichts träumen lassen. Das mußte erst Moses mit seiner unité offenbaren. Aber wie kommt es, daß das Menschengeschlecht durch ein Prinzip der Natur zum Bösen gedrängt werde? usw. Le Manichéisme est aparemment sorti d'une forte méditation sur ce déplorable état de l'homme.

204. 1)

Perche diletti più, l' onesta Dido
Si finge una sgualdrina, e per le Chiese
Serve per Ufficiolo il Pastor fido.

La Poesia. l. c. p. 46. 2) der Opere poetiche del M. illustre Sig. Cavalier Battista Guarini, Venetia dal Ciotti 1616. 3) Apulejus Märchen ist im Verhältnis von Venus zu Amor dabei vorausgesetzt. Amor erzählt es dem Adonis im 4. Gesange. 4) Die politische Höhe der persönlichen Bezüge verrät die Prachtausgabe L' Adone Poema del Cavalier Marino alla Maestà christ^ma di Lodovico il Decimoterzo mit der Widmung an Maria von Medici, reina di Francia et di Navarra. In Parigi 1623. fol. Im neunten Gesange la fortuna d'Apollo «beschreibt sich — so berichtet die allegorische Erklärung des Don Lorenzo Scoto — in der Person des Fileno «nome derivato dell' amore» — der Dichter selbst mit einem großen Teil der Begebenheiten seines eigenen Lebens!» Und das Argomento des Grafen Sanvitale läßt nicht darüber im Zweifel, daß in dieser hohen Liebe die toskanische Dichtung geehrt werden soll. Die selbst noch heute nachhaltende sprichwörtliche Bedeutung eines «Adonis» für das große Publikum geht wesentlich darauf zurück. 5) canto XII stanza 128 ⟨l. c. 278⟩:

Falsirena s' appella, et è ben tale,
Che non le manca ogni perfetta cosa,
Se non che 'l fasto in lei tanto preuale,
Che non la scaldò mai fiamma amorosa . . . etc.

st. 131 ⟨ihr cane adulator⟩:

Del vago animaletto ammira e lodo
Adon la strana e Barbara ricchezza.

6) Die neue, zeitgemäße Allegorie der Ketzermächte ⟨«Superbia»⟩ canto VI il giardino di piacere st. 19 sq. st. 121: margini a fil tirati . . . disposti ne quadri i fiori intatti con leggiadre pitture . . . cf. Georg. II, 278. 284. Quintilian VIII, 3, 8 sq. sterilem platanum tonsasque myrtos . . . habeant illa divites licet . . . nam et in ordinem, certaque intervalla redigam meas arbores. quid illo quincunce speciosius . . . etc.? 7) c. VI st. 8. Misterioso il suo edificio tutto — A sembianza del' Huomo è qui costrutto. st. 19. Die fünf Sinne sind seine fünf Pforten, jede von einem Wächter besetzt. 8) c. VI st. 30 s. 9) c. VI st. 51 sq. E benche tutti mute habbian le lingue — Il silentio e 'l parlar vi si distingue. 10) st. 59 sq. 11) st. 67. 12) st. 51. il ver dal ombra e vinto, st. 108: Par che per vincere l' Arte, habbia Natura Applicato ogni studio al la pittura.

205. 1) c° VI st. 55 s.

E tu Michel, di Caravaggio honore,
Per cui del ver più bella è la menzogna,
Mentre che Creator più che Pittore,
Con l' angelica man gli fai vergogna.
E voi Spada, e Valesio, il cui valore
Fà de' tuoi figli insuperbir Bologna.
E voi, per cui Milan pareggia Urbino,
Morazzone, e Serrano, e Procaccino.

Et tu, che col pennel vinci gl' intagli,
E i duo vicini si famosi e noti
Di Verona, e Cador non pur agguagli
Palma, ma lor di man la palma scuoti.
E tu Baglion, che con la luce abbagli
Del ombre tue, c' han sensi, e spirti, e moti
Con assai più lodate opere e pitture
Haureste, ond' arricchir l' età future.

2) c° XV st. 29.

Brunetta sì, ma sovr' ogni altra bella,
Et al' habito estrano, et ale membra
Del' Egittie vaganti una rassembra.

3) Canto VI st. 52 s.

Non son già corrottibili colori,
Che le belle figure han colorite.
Misture tali incognite a' Pittori
Da macina mortal non fur mai trite.
Son quinte essenze Chimiche, e licori
Di gemme a lento foco intenerite,
Minerali stillati, le cui tempre

Mai non perdon vivezza, e duran sempre . . .
Del secondo miracolo d' Arpino
Quanto fora più chiaro il nome eterno?
Dico di lui, che con la man far suole
Quelche l' altro facea con le parole . . .

4) st. 22 ss. 5) Der Persönlichkeit des allegorischen Theoretikers des Adone «Don Lorenzo Scoto» habe ich vergeblich nachgefragt. Die Art der Allegorese weist auf einen antiquarischen Geistlichen, in jener Zeit vermutlich einen Jesuiten. Der berufene Exjesuit Jul. Clem. Scoti, der Verfasser der fälschlich dem Jesuiten Melchior Inchofer ⟨so in der französischen Ausgabe Amst. 1721 u. ö.⟩ zugeschriebenen Satire auf den Orden: Lucii Cornelii Europaei Monarchia Golipsorum ⟨ad virum clariss. Leonem Allatium Venetiis 1645. 12°.⟩ war zur Zeit der Ausgabe des Adone 21 Jahre ⟨geb. 1602. Bibl. de la Comp. de Jésus nouv. ed. 1896 par P. Carlos Sommervogel VII, 969⟩. Der sehr fruchtbare klassische Philologe André Schott aus Antwerpen 1552—1629 wird a. a. O. 865—903, auch als biblischer Allegoriker genannt. Uriarte, Obras anonimas y seudonimas de la Comp. de Jesus Madr. 1906. p. 644 ss. 651 a erwähnt von ihm eine Ausgabe der Aethiopica des Heliodor u. a. hierher Gehöriges. Der pseudonyme Vorname Lorenzo ⟨asketische Beziehung auf Lorbeer: «Laurentius»⟩ ist nichts Neues bei belletristischen Jesuiten, vgl. Don Lorenzo ⟨Baltasar⟩ Gracian. Die Allegorie des ersten Gesanges weist «sotto la persona di Clitio» auf den Genueser dichtenden Edelmann Gio. Vincenco Imperiali, der unter dieser Schäfermaske darin auftritt. Der glühendste Verteidiger Marinos in dem durch Stigliani angefachten Literaturstreite über

den Adone war ein Genueser Mönch Angelico Aprosio ⟨nach Wiese-Percopo: «sferza poetica» von 1647⟩. 6) l. c. p. 324. 7) II, 3 s. VIII, 2 s. 8) Lettre ou Discours de M. Chapelain a Monsieur Favereau Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, portant son opinion sur le Poëme d'Adonis du Chevalier Marino. Die 16 Folioseiten lange Abhandlung vor der großen Ausgabe ist leider unpaginiert. Die Zitate finden sich auf ihrer dritten und vorletzten Seite. 9) st. 79 ss. Es ist nach dem Bericht der Venus der verwandelte Argus und soll in der Allegorie wegen seiner Beziehung zur Hera das Firmament bedeuten. 10) I, 8, 3.

206. 1) Vgl. oben. 2) J. B. Doni, Synopsis musicarum Graecarum atque obscuriorum vocum cum earum Interpretatione ⟨im Anhang zu de praestantia musicae veteris libri tres, Florentiae 1647⟩: zu p. 73: *ἐννοήματα* concetti. Er tadelt sie übrigens bereits ⟨p. 73⟩ als «foetus luxuriantis» ⟨artis⟩! 3) l. c. auf der gleichen Seite. 4) Jason Denores ⟨gebürtig aus Cypern⟩ veröffentlichte bereits 1578, also lange vor Veröffentlichung des Pastor fido, einen Discorso intorno a que' Principii . . . che la Comedia e la Tragedia ricevono della Philosophia morale. Seine These, daß die «pastoralen Tragikomödien» Monstra für die antike Poetik und von völliger Unkenntnis des Altertums eingegeben seien, regte einen literarischen Streit an, der sich von 1587 bis ins neue Jahrhundert hineinzog. ⟨De Thou, Historiarum sui temporis ad annum 1590: Tanta . . . vi eloquentiae simul et asperitate ac verborum amaritudine in Jasonem invectus est Guarinus, ut Archilochum ipsum in Lycamben jambos stringentem eo scripto superasse passim jactaretur.⟩ Seine Daten bei Wiese-Percopo Ital. Litg. S. 322 f., wo S. 323 auch das verzückte Urteil A. W. Schlegels über das tiefsinnig Antike des pastor fido abgedruckt ist. 5) Poetica f. 16 b. 1. 6) l. c. 14 c. 1. 7) Donati Commentum Terentii ⟨VI, 1 ed. P. Wessner I p. 25, 21⟩. Scaliger 14 b 1: Donatus his quare addiderit Rhyntonicas ⟨so⟩, reddit rationem, quippe ab actore. Verum actor comoediae genus mutare aut constituere qui possit, non video. Athenaeus in tertio Rhyntonis meminit tanquam poetae, non quasi actoris. etc. Diesem bemerkenswerten Zeugnis für die Bedeutungslosigkeit des Theaters noch um 1550 tritt Guarinis Demonstration als starke Äußerung seines Aufschwungs gegenüber, wie er in Palladios antikem theatro Olimpico in Vicenza, Scamozzis in Sabionetta ⟨Temanza, Vita di Scamozzi⟩, in Paris ⟨Palais de Bourbon seit 1577⟩, am bairischen Hofe seit 1570 zutage tritt. ⟨Denina, Disc. sopra le vicende delle lett. Berl. 1784. I, 245. 8) l. c. x iiij verso ss. 9) I, 7 comoediae species l. c. 14 c. 1. 10) l. c. xx verso Donati Commentum l. c. I p. 22. Euanthius de fabula IV, 4. 11) Chapelain l. c. f. xx verso. 12) l. c. f. xx ij. 13) l. c. f. xiij.

207. 1) l. c. f. xiij. 2) f. xiij verso. 3) «pour mettre les choses devant les yeux, il faut descendre aux particularitez et à la déduction des appartenances et dépendances, les quelles d'ailleurs semblent ne se pouvoir expliquer sans bassesse ⟨vorletzte Seite oben⟩. Für diese «Warzen-Klarheit» ⟨s. Quintilians Beispiel⟩ muß dann grade Homer einstehen, über dessen sonstige Beurteilung durch diese Schule Bd. II. Es ist das vitium humilitatis ⟨*ταπείνωσιν* vocant⟩ des Quintilian VIII, 3, 48. Daß die Alten es ein vitium nannten, «deformitati proximum», berührt Chapelain nicht. Um so nachdrücklicher später Boileau s. Bd. II. 4) Nach Diez von geil. 5) In seiner Komoedia Trinuzia ⟨nach Terenz' Andria⟩ über sie Creizenach II, 313. 284 f.⟩: «buondi, buondi, fornaia mia galante!» Über ihn als Theoretiker weiblicher Schönheit s. Burckhardt, C. d. R. II⁴ 63 ff. 6) des Verf. Gracian und die Hofliteratur in Dtschl. S. 48 ff. 7) Adonis in romanischen und germanischen Sprachen ⟨nur im Italienischen Adone und danach im Deutschen auch Adon, nach Sanders⟩ schöner Mann, Stutzer, adoniser, adonisare, dtsch. adonisieren schmücken, aufputzen. Wohl mehr aus gelehrter ⟨Bion, Idyll I, 64, Ovid, Metam. X, 727. 733 sq. Plinius, nat. hist. XXI, 23. Tzetzes zu Lykophron 831. Movers, Relig. d. Phönicier S. 217⟩, als aus volkstümlicher Überlieferung hat Linné

den Namen Adonis in die Botanik für eine in unserem Klima im Frühjahr, Sommer und Herbst blühende Familie der Ranunculaceen eingeführt: Adonis vernalis etc.: Adonisröschen, Feldanemone. Adonist⟨e⟩ in Deutschland und Frankreich Bezeichnung für einen Gartenbotaniker ⟨Sachs-Villatte; Kräutersucher? Sanders⟩, vom Adonisgarten ⟨franz. Adonide Treibhaus nach M. A. Thibaut, Nouv. Dictionn. Braunschw. 1869⟩ offenbar abgeleitet.

208. 1) Über ihren antiken Verruf als «ludicra dictio» in den folgenden Teilen. 2) vgl. unten S. 224 A. 4 und des Verf. Epos der Renaissance in Vierteljahrsschr. f. d. Ren. I.

209. 1) Lucrez IV, 1 ff. ⟨Immisch⟩. 2) Roma 1527. 4°. Spingarn l. c. p. 108: «written before 1520», ohne es zu begründen. Das zweite Buch ist, wie aus dem Text erhellt, schon nach Leo X. Tode ⟨1521⟩, ein großer Teil des ersten angesichts des sacco di Roma geschrieben. Ich zitiere nach M. Hier. Vidae Cremonensis poetae etc. Opera quae quidem extant omnia s. l. e. a. ⟨Venetijs per Melchiorem Sessam. MDXXXVIII. Buchzeichen der libr. della Gatta⟩ p. 199 sq. 3) Zitate I p. 205 sq. 4) I p. 202. 5) I p. 212 s.

210. 1) 1544, für das von ihm selbst entworfene ⟨? Thode III, 664 f.⟩ Denkmal in Aracoeli. Guasti No. VI, K. Frey No. LXXIII. 2) l. c. I p. 207. 3) I p. 201. 4) II p. 222. 5) Saintesbury, a history of criticism and literary taste in Europe II² ⟨Edinburgh and London 1905⟩ p. 35 f. 6) «pale academy». 7) Orl. fur. canto 34, st. 82 ss.

211. 1) Orl. fur. II, 68 s. cf. Boiardo II c. 16. 2) l. c. p. 198 Leos Breve vom 6. Aug. 1521: «veluti praesens antidotum» «hunc ⟨Saulem⟩ lyra a furore compescens». Actii Synceri Sannazarii Poemata, Ven. 1760 p. 9. 3) im 2. Buche. 4) p. 223. 5) Sannazaro l. c. p. 166. 6) l. c. p. 180.

212. 1) Schlußrede des Ganzen ⟨libr. IV⟩ an Virgil l. c. p. 250. 2) Spingarn l. c. p. 211. 3) S. Bd. II. 3) Opere di Trissino, Verona 1729. 4. I. II. 5) It. lib. XXIV l. c. I, 262 b. 6) Lutetiae magisterii titulum suscepturus . . . problema igitur sumpsit: Quaecunque ab Aristotele dicta essent, commentitia esse. J. Thom. Freigius, Vita Petri Rami p. 9 s. bei Bayle, Ramus N. C. Für das Literarhistorische verweist B. auf Lannoi ⟨de Launoi⟩, de varia Aristotelis ⟨in academia Parisina⟩ fortuna ⟨Opera Genev. 1731 ss fol.⟩ 7) s. unten S. 219. 8) I, 329. 9) Vorgeschichte des Stoffes bei Creizenach II, 381 ff. 10) auch in Frankreich vgl. Spingarn 136. 206.

213. 1) Epistola del Trissino de ⟨sic!⟩ lettere nuovamente aggiunte ne la Lingua Italiana. 2) II, 199. 3) Riposta alla epistola II Anhang 11. 4) II, 9; Die Gleichsetzung mit «convenienza» beweist bereits ein Sinken dieses Wortes, vgl. oben S. 147. 5) II, 11. 6) I, 262 b.

214. 1) Saintesbury l. c. II, 46. 2) Opere I p. XXVI. 3) ib. I, 300 s. 4) περὶ ὕψους c. 2 am Schlusse Hinweis auf spezielle Behandlung der Sprache der Leidenschaft. Über die große Bedeutung, die dies Longinkapitel noch in der Reaktion gegen den Schwulst in allen Künsten erlangen sollte, s. Bd. II. 5) I, 329. 6) Fr. Burger, Die Villen des Andrea Palladio Lpz. v. 7. ⟨1909⟩ S. 11 u. ö. 7) Versi e Regole della Nuova Poesia Toscana. 8) Vasari nahm nicht ohne zwingenden Grund in seine Vita di L. B. Alberti seine italienischen metrischen Hexameter auf. Er hat ihnen dadurch auch in philologischen Kreisen ihr Renommee verschafft. 9) Verf. Poet. d. Ren. in Dtschl. 30—33. 10) Egger, Hellénisme en France p. 290 s. Darmesteter et Hatzfeld, Seizième siècle en France p. 113 s. Baifs Anwesenheit am Tridentiner Konzil 1570! 11) Saintesbury II, 179 f. 12) Spingarn 223. 13) Poet. d. Ren. i. Dtschl. 44—46. 14) I, 301 s.

215. 1) II, 91. 2) II, 87. 3) II, 97. 4) s. unten S. 238.

216. 1) s. oben S. 59 ff. 2) II, 98. 3) L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours I, 69. Paris 1890. L'évol. des genres etc. 4) «an anderem Orte» II, 95. Vgl. unten S. 240, A. 10 Castelvetro! 5) II, 106. 6) al imperatore Carlo V Anf. Bd. I. 7) II, 112.

217. 1) vgl. oben S. 130 A. 12. 2) Plutarch, ser. num. vind. 8. 3) A. P. v. 191. 4) II, 116. 5) II, 97 nach Dionys. Hal. Ars Rhetorica c. XI, 8. Reiske V, 407: *μὴ περιττά . . τὰ περιττὰ φλναρία.* Das Beispiel vom Thersites Ilias II, 212: «die infame Eloquenz des Rabulisten», Immisch, die innere Entwicklung des griechischen Epos, Lpz. 1904, S. 20. 6) De elocutione § 209 ⟨p. 45 Raderm.⟩. Für diese Beurteilung der Homerischen Bildlichkeit gibt es den Ausschlag, daß Demetrius die *ἐνάργεια* in die Genauigkeit ⟨*ἀκριβολογία*⟩ und Vollständigkeit ⟨*παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν*⟩ der Darstellung setzt, zum Unterschied von der Phantasiekühnheit des Longin ⟨c. 15, 2 *εἰδωλοποιΐα*⟩, die erst später ⟨s. Bd. II⟩ in den Vordergrund tritt. Auch Dionys Hal. gebraucht *ἐνάργεια* und *φαντασία* promiscue ⟨Goeller Demetr. Lips. 1837 z. d. St.⟩. Tr. und seine Nachfolger beziehen sich also nicht umsonst grade auf den Demetr. 7) II, 113 Anf. der VI. Division. 8) I, 329.

218. 1) II, 115 nach Aristoteles c. 24, 7. 2) II, 123. Tr. kann hier nur die Stelle über das Ethos ⟨Ars Rhetorica c. XI, 2 s. V, 396 s. Reiske⟩ im Auge haben: *τὸ ἦθός φημι διπλοῦν εἶναι, κοινόν τε καὶ ἴδιον . . . κοινὸν λέγω τὸ φιλοσοφίας ἐχόμενον . . . ἴδιον δὲ λέγω τὸ ῥητορικόν.* Auch hier steht das Nationale in erster Reihe ⟨*τὸ γὰρ ἔθνος διπλοῦν, ἔκ τε τοῦ κοινοῦ παντὸς καὶ τοῦ ἰδίου* l. c. p. 400⟩ und fragt zunächst, ob der Sprecher ein Hellene oder Barbare ⟨*πότερον Ἕλλην ὁ λέγων ἢ βάρβαρος καθόλου*⟩. 3) II, 124. 4) II, 127. 5) de rerum natura IV, 1149 sq. 6) Bacch. 3, 6, 14. 7) II, 127.

219. 1) A. P. v. 283 s. Von Donat im Commentum Terentii ⟨excerpta de comoedia V, 9. Wessner I p. 25⟩ aufgenommen. Dies und die politische Reflexion, die Scaliger ⟨Poet. I c. 7 comoediae species. l. c. f. 12, c. 1.⟩ daran knüpft: «Aristophani vero propior Horatius. Attritis deinde populi opibus etc. . . continuit poetas metus potentiorum in officio benedicendi. Quocirca sublatus chorus fuit ⟨Horaz: sublato jure nocendi⟩: cuius illae videbantur esse praecipue partes ut potissimum quos liberet laederent,» wirkte stark auf die demokratische Zeit und ihr Interesse am Chor auf der Bühne. vgl. oben S. 203 A. 8. Die ⟨aristokratische⟩ Antwort, daß der Chor in die neue Komödie nicht gehörte, «weil sie Privatsachen behandelte», gibt Castelvetro Poetica di Aristot. Basil. 1576. p. 88, 18. 2) Neque enim Platonis gibbum amplexamur aut Aristotelem balbuti⟨ent⟩em. Antiqu. Lect. IV c. 3. l. c. fol. 160 f. 3) Caroli Verardi Caesenatis etc. in historiam Beticam Praefatio p. 2 und Prologus p. 5 s. Die betreffenden Stellen bei Ebner a. n. a. O. S. 151 ff. Es wird einmal auf die Einheit der Zeit hingewiesen und schließlich erinnert, es möge hier niemand die Gesetze der Komödie oder Tragödie suchen, da es sich um eine historia, nicht eine fabula handele. Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV et XV siècle handelt Chassang, Paris 1852. Bahlmann, Die Erneuerer des antiken Dramas und ihre ersten dramatischen Versuche 1314—1478. Münster 1896. Daß in einem solchen Stücke nach antikem Muster wie Albertis Philodoxios ⟨1418 s. o. S. 147 A. 2⟩ nicht vorkommt, «was mit der Einheit der Zeit und des Ortes unverträglich gewesen wäre» ⟨Creizenach a. a. O. I, 546⟩, erscheint auch ohne Aristoteles natürlich. 4) Erl. Ausg. 21, 344. 346. 5) . . . egli ⟨G. Valla⟩ di quella impresa picciola lode si guadagnò. Il che considerando poi Alessandro de Pazzi, huomo delle lingue intendente, et ingegnoso molto, alla medesima cura si diede, et ci lasciò la latina tradutione, che in tutti i latini comenti fuorch' in quello del Vettorio si legge. E per ciò che dotto huomo era, et hebbe copia di ottimi testi scritti a penna, diede non poca luce a questa opera, e più anche fatto havrebbe, se da la morte stato non fusse sopravenuto. Lionardo Salviati über die Kommentatoren des Aristoteles in einem Codex der Magliabechiana in Florenz ⟨2. 2. II fol. 371 sq.⟩, abgedruckt bei Spingarn l. c. Appendix B.

220. 1) Spengel, Abhandlg. d. bayr. Ak. philos. philol. Cl. II ⟨1837⟩ 209—252 über Aristoteles Poetik, hebt bei dieser Gelegenheit die Anregungen, die der philologischen

Kritik der Schrift von seiten ihrer damaligen Erneuerer, speziell Robortelli, Vettori, Castelvetro gekommen und geblieben sind, heraus. 2) J. Ebner, Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien. Münch. Beitr. XV 1898. Spingarn 1899, Saintesbury Bd. II, 1902 ⟨2. A. 1905⟩. Spez. für Spanien Menendez y Pelayo, Historia de las Ideas Estéticas en España. 2 ed. Madrid 1890—96 ⟨Bd. III—VI⟩, für England, P. Hamelius, Die Kritik i. d. engl. Literatur des 17. u. 18. Jahrhunderts, für Deutschland des Verf. öfters zitiertes Buch. Die reiche Spez.-Literatur für Italien und Frankreich in den Büchern von Ebner und Klein und des Verf. Referat in Vollmöllers Jahresberichten für rom. Lit. von 1893—1905. 3) Lomazzo geht sowohl in der Einleitung seines trattato ⟨l. c. 20 s.⟩ als im «Prooemio» des II. Bandes ⟨p. 7 ss.⟩ von Aristoteles aus ⟨Erkennbarkeit des Einzelnen in der Natur, Verhältnis der Mittel zum Zweck⟩ und zitiert ihn oft, während ihn Fr. de Hollanda noch nicht einmal nennt. Über Varchi s. unten S. 222.

221. 1) Poet. d. Ren. 66 f. 139 f. u. ö. 2) Fracastorii Opera Lugd. 1591. I, 319 sq. Über die Bedeutung dieses «locus classicus» für England s. Saintesbury II, 45. 3) bontà la prima richiesta a costumi . . . malvagità error d' Euripide, Minturno l' arte poetica s. l. ⟨Ven.⟩ 1563. p. 48 s. Poeti preposti à celebrar l' Iddio tra gli uomini ib. p. 163. Orator Cicero, c. 21 ⟨69⟩ ut probet, ut delectet, ut flectat, zitiert in der Form: ut doceat, ut delectet, ut moveat. Modi di suscitar gli affetti 1⟩ morato 2⟩ patetico s. Minturno A. P. p. 45 s. 4) s. unten S. 237. 5) Goethes ⟨!⟩ Ineinssetzung des Calderonschen «Principe constante» mit «der Poesie» ⟨an Schiller No. 948⟩ beweist die Werbekraft solcher Poetik. 6) Corneille bezieht sich ausdrücklich auf Minturno im «Examen sur Polyeucte». 7) Past and Present I c. 6 ⟨a. a. O. VI, 37⟩ mit Bezug auf die Achillesweisung in Tennysons Ulysses. 8) Daß dies nicht ohne Widerstand erfolgt, selbst bei Scaliger, der von seinem Lehrer Caelius Rhodigo ⟨Antiqu. lect. III c. 3 l. c. f. 74, VII c. 4 f. 228⟩ noch die Gleichsetzung ⟨«ex aequo fere»⟩ Homers und Virgils überkommen hat, weist nach F. Lintilhac de J. C. Scaligeri Poetice Paris 1887, p. 53 et N. Minturno de poeta libri VI, Ven. 1559. p. 26. 97 etc. ist noch unerschüttert Homergläubig. 9) c. 5. Della vera Poetica. Ven. 1555.

222. 1) l. c. f. 86 a 2. 2) Sainte-Beuve, qu'est ce qu'un classique? Causeries du lundi III, 44. 3) Lezioni, Fior. 1590. p. 600. 4) Nisard, le triumvirat litéraire au XVI siècle. p. 149. Lintilhac l. c. p. 7 sq. 5) Saintbury II, 171 ff. zeigt die unumstößliche, äußerliche Autorität des Aristoteles für diesen «Romantiker». Luthers Placet ermunterte offenbar Aristoteliker in England und Deutschland wie unten S. 244 und A. 1, über die jetzt eine Spezialarbeit in Aussicht steht. 6) gleich dem Euklides s. Bd. II. 7) Verum non quemadmodum Cicero censuit in Topicis: sed sicuti statuimus nos. Non enim recte putavit, Inventionem pertinere ad Topicam tantum . . . Dialecticae scientia est communis omnibus generibus . . . l. c. 3 b 2. vgl. unt. S. 226 f. Über die Schweitzer Bd. II. 8) *γλαφυρὸς χαρακτήρ*, Demetrius Phal. de elocutione § 128 ⟨p. 30 Raderm. Spengel III, 290 s.⟩: *ὁ γλαφυρὸς λόγος χαριεντισμὸς καὶ ἁβρός ἐστι. τῶν δὲ χαρίτων . . . οἷον αἱ Ἀριστοτέλους ⟨Ἀριστοφάνους?⟩ χάριτες* . . . vgl. Chaignet, la Rhétorique et son histoire Paris 1888 p. 465. 9) de Pulchro liber, zuerst s. l. e. a. ⟨1530⟩ 4°. Nicht zu verwechseln mit den, der unter S. 224 A. 1 berührten Sphäre zugewendeten, de Pulchro et Amore libri ⟨Veneres et Cupidines venales⟩. Holl. Ausg. Lugd. Bat. 1644. 8°. Tasso macht ihn in seinen Dialogen zum Vertreter der Lust: Il Nifo overo del Piacere. Opere ⟨s. u. S. 238. 6.⟩ VII, 169 ss. Diese Umarbeitung des Dialogs «Gonzaga overo del Piacere onesto» blieb bis auf unsere Zeit unveröffentlicht. S. Solerti a. u. a. O. I, 362.

223. 1) Heroid. 19, 133 sq. 2) c. V. 3) l. c. p. 27 s.

224. 1) P. Jovius, Elog. XCII und Bayles großer Artikel Niphus, der die antik selbst-

bewußte Verteidigung seiner Alterserotik nach Niphus' Schriften über das Hofleben ⟨de re aulica, de muliere aul., de viro aul. = il cortigiano, Genova 1560⟩ auszieht, sowie Naudés Urteil darüber und Malherbes ⟨dadurch eingegebene?⟩ Verse: Sieroit-il bien à mes écrits — d'ennuier les races futures — des ridicules aventures — d'un amoureux en cheveux gris? Goethe kannte seinen Bayle zu gut, um von N. nicht wenigstens aus diesem Artikel zu wissen! 2) Er erhielt ihn als französischer Parteigänger in Mailand durch die Gunst des Hofes ⟨die ihm literarisch tributpflichtige reine de Navarre⟩. Scaliger, als kaiserlicher Page in Wien aufgezogen, ließ sich von Franz I. vergebens in Frankreich naturalisieren, wo er jetzt als Franzose gilt. Er war dem Bischof Antonio della Rovere jedenfalls mit ähnlichen Hoffnungen nach Agen gefolgt und starb dort noch vor Bandello. 3) Poetik d. Renaiss. in Dtschl. S. 9, 11, vgl. die häufigen Bezüge auf sich und seine edle Familie in seinen Schriften Poet. f. 28 a. 1. 116 c. 1. de subtilitate Francof. 1602, p. 50, 131, 148, 157, 160, 180, 263, 274, 309. 325. Dagegen Menagiana Amst. 1673, p. 25 s. 4) Burckhardt, Cult. d. Ren. I⁴ 170 ff. Saintesbury l. c. II. 53 N will diesen Ursprung des Titels Hofpoet aus den Menagiana ⟨wo?⟩ belegen. Da es weder einen archipictor, archistatuarius etc. noch archimusicus gibt, so könnte man im Mittelalter einen Einfluß von «de Archia poeta» auf den Namen vermuten. Allein Ducange bringt ⟨statt seiner⟩ ein viel anzüglicheres Wort «archipotus». Vgl. das vielzitierte Parere Leos X. auf den Bettelhexameter des seinen ⟨Camillo Querno⟩: et pro mille aliis archipoeta bibit. Über die viel höher stehende antike Persönlichkeit des Archipoeta Erzbischof Reginalds von Köln s. Jak. Grimm, Gedichte des M. a. auf K. Friedrich I. ⟨1844⟩ kl. Schr. 3, 56. Hubatsch, die lat. Vagantenlieder des Ma's. Görlitz 1870 ⟨P. v. Winterfeld, Deutsche Dichter des lat. Mittelalters [hg. u. eingel. von H. Reich. München 1913 passim; Immisch.⟩ 5) «omnium doctissimus praeceptor noster» vgl. Poet. d. Ren. i. Dtschl. S. 4 A. 6) Poet. f. 305 A. 2. Doletus Musarum carcinoma aut vomica dici potest. 7) l. c. f. 305 B 2: hic ita eius legatur nomen, non tanquam poetae, sed poetici excrementi. 8) «Durat illud *καθολικὸν θεώρημα*, quod M. Cicero Attico tradit: Neminem unquam neque poetam, neque oratorem fuisse, qui quenquam meliorem quam se arbitraretur: et de Philosophis et de Medicis hoc tempore vere usurpatur»; der kaiserliche Leibarzt ⟨Archiatrus Caesareus⟩ Crato von Krafftheim an Joseph Scaliger vor Jul. Caes. Scaligeri exotericarum exercitationum lib. XV de Subtilitate ad Hieron. Cardanum ⟨Francofurti 1592⟩ a 2 verso.

225. 1) Bayle im Art. Cardanus ⟨Note X⟩ nach Vossius, de origine et progressu idolologiae III c. 80; das Bibliographische in Note Y. 2) Goethe, Gesch. der Farbenlehre unter J. C. Scaliger ⟨Hemp. 36, 132⟩. 3) Tenuitas dicendi quaedam quae careat succo, ut in Lysia. Scaliger, de subtil. l. c. p. 1. Nicht so: Cicero, Brutus c. 9 ⟨35⟩; als solche ⟨bei Hyperides⟩ Romanis difficillima Quintilian X, 5, 3. 4) Cicero, de finibus III c. 1 ⟨3⟩. 5) Subtile id est quod replet. Scaliger l. c. p. 1: de generatione. 6) Thomas Aquin. Summa theol. quaest. 83. 1, 0. 7) Scal. de subtil. exercitatio prima «quid sit subtilitas» l. c. p. 3. 8) l. c. p. 894. 9) p. 896. 10) s. oben S. 149. 11) l c. 3, 2 als wörtl. Übersetzung von *ἀκριβεία*. Vitruv braucht öfters den Ausdruck subtilitas, doch eher im abweisenden Sinne. 12) Es wird de oratore III, 52 ⟨200⟩ von den abgemessenen Bewegungen der Ringer und Fechter gebraucht. 13) Metaphysik XIII c. 3 p. 1078, b 1 sq. 14) Topik III c. 1. p. 116 b. 21 sq. 15) de subt. exercit. 300, 4: pulchrum quid? l. c. p. 898.

226. 1) bonus erit, cum intelliget malum: propterea quod intellectio est perfectio ejus. s. das für unsere Zeit merkwürdige Kap. 27 der exercit. 307 de objecto voluntatis et bono ac multiplici Bonitate l. c. 979. 2) de intellectu adepto l. c. 954. 3) Sermones fideles XLI de pulchritudine Op. omn. Lips. 1694. 1209 s. 4) Epist. LVIII, 7 ⟨ed.

Bruder II, 312). Ethica I Propos. 36. Appendix (I. c. I, 221). 5) Scaliger, Poet. III, 1. Rerum divisio fol. 82.

227. 1) Scaliger, Poet. I. c. f. 11 B. C. 1. 2) I. c. f. 82 s. 3) Hierbei folgende Abweisung der fictio: Poetae igitur nomen non a fingendo, ut putarunt, quia fictis uteretur: sed initio a faciendo versum ductum est. Poet. I c. 2. f. 3 A. 2. Man halte dagegen das Urteil des Horazianers Ben Jonson: That the thougt not (du) Bartas a Poet, but a Verser, because he wrote no fiction, bei Reinsch a. a. O. S. 6. 4) f. 3 D. 2.

228. 1) f. 80, C. 1. 2) Summa enim laus in Poetica novitas. f. 16. D. 1 bei Gelegenheit der Entwicklung des antiken Theaters. 3) f. 80. C. 1. 4) de compos. verb. I, 1. 5) Poet. III c. 2 spec. f. 82. C. 1 [petenda sunt exempla ab eo qui solus Poetae (i. e. Factoris!) nomine dignus est. Virgilium intelligo: e cuius divino Poemate statuemus varia genera personarum] bis c. 4 f. 86. B. 1: haec omnia quae imiteris, habes apud alteram naturam, id est Virgilium. 6) Aesthetica § 423—613, sp. § 455 sq., wo er eine Abgrenzung gegen das Utopische mit Bezug auf Horaz' Ars v. 9—23 für nötig hält. Vgl. Braitmaier, Gesch. d. poet. Theorie u. Kritik v. d. Disc. d. Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888 II, 40 f. 7) Briefwechsel mit Schiller No. 399. Cotta I² 423. 8) Scal. Poet. f. 12 B. 1. Die von Ém. Egger Hist. de la critique p. 53 dem Daniel Heinsius (de tragoediae constitutione) zugeschriebene Erklärung der Katharsis: «effici ut saepius spectati in scena affectus sive misericordiae sive horroris apud unumquemque spectatorem purgarentur, id est consuetudine quadam mediocritas eorum inducceretur» geht nach Lintilhac, de J. C. Scaligeri Poetice Paris 1887. p. 28. N. 1 schon auf Robortelli zurück (s. oben S. 220). Gefolgt sind ihr außer Scaliger z. B. noch Minturno de Poeta p. 184 und (s. Bd. II) Dacier Poet. Arist. p. XV. 9) Mais notre malheur est qu'Aristote et Horaz après lui en ont écrit assez obscurément, pour avoir besoin d'interprètes . . . etc. Premier discours sur le Poème dramatiqu ☙

229. 1) Scal. Poet. f. 145 B. 1. 2) gegen Horaz Epist. II, 1, 213 ut magus, et modo me Thebis modo ponit Athenis. 3) Scal. Poet. f. 297 A. B. 1. 4) Diss. I édit. 1715, p. 3 s. 5) la pratique du théâtre II c. 6. 6) Préf. zu Bérénice: toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien. 7) Scal. Poet. f. 14 A. 1. 8) vgl. Ronsard, du Bellay, Peletier bei Spingarn I. c. p. 203. Über Seneca und das deutsche Renaissancedrama Paul Stachel, Berlin 1905. 9) Scal. Poet. f. 145 C. 2.

230. 1) Fr. Klein, der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. Erl. u. Lpz. 1897 Vorwort u. S. 129 nach Sainte-Beuve Tabl. hist. et crit. de la Poésie franç. au XVI s. Par. 1838. p. 264. vgl. unseren Bd. II. 2) d'Aubignac, Prat. du théâtre II c. 3 cf. Menagiana Amsterd. 1693. p. 366: c'est une pièce admirable et qui ne cède en rien à celles de M. Corneille. 3) Die Verwechselung des Grammatikers mit dem Ursänger Virgils VI, 665 bei Scaliger f. 215 C. 1 mußte schon Joseph Scaliger (neben manchen schlimmeren väterlichen Blößen) zugestehen. cf. Menagiana I. c. p. 186. 4) Scal. Poet. f. 297 B. 1. 5) f. 147 B. 2: Omnia . . . aut nova aut repentina. Quid enim novum magis, quam urbis aedificatae respublica in acre? Qui risus ex incendio Phrontisterii in Nubibus! 6) profecto languidiores erunt Terentianae. Cur igitur nos pluris hunc quam Plautum facimus? Propterea quod summum nobis nunc studium est bene loquendi f. 148 B C. 1. 7) . . . quantum propter animi voluptatem tribuerint Plauto prisci . . . nämlich Varro Aeli Stilonis sententia, Quintilian Inst. or. X, 1, 99. Scaliger belegt damit (Hypercriticus c. 2. f. 296 B 1) seinen zur Zeit berühmten (Menagiana p. 204 s.) Ausspruch, daß wir (die Italiener) in lingua patria hoc est Latina simus peregrini. 8) Ille (Plautus) igitur illorum secunda fortuna commendatus, hic (Terentius) nostra miseria magnus factus est I. c. f. 296 B 1. 9) Satir. I, 4, 45 s. idcirco quidam, comoedia necne poema — Esset, quaesivere . . . Scal. Historicus c. 2.

f. 5 B. C. 2. 10) ... habet Comoedia tanto — Plus oneris quam veniae minus. Scaliger l. c.: «Tantum enim abest ut comoedia poema non sit, ut paene omnium et primum et verum existimem». 11) Scène II Dorante.

231. 1) Aen. IX, 192. 2) Näheres im II. Bd. 3) Scal. Poet. f. 10 sq. 4) nach Aelian, var. hist. XIII c. 13.

232. 1) f. 97 C. 2. 2) f. 216. 3) f. 106 B. C. 4) f. 233 s. 5) s. Bd. II. 6) f. 214 B. 2.

233. 1) f. 95. C. 2. Schluß des großen Kapitels III, 12 ⟨quemadmodum exactius omnia contemplemur⟩ über den Virgilschen Aeneas. 2) f. 215. A. B. 1. 3) f. 215 B 1. 4) f. 235 C 1: Legerat enim Aristotelem vir doctissimus haec eadem ⟨«mortem ... πέρας non τέλος, finem autem esse virtutem.» de anima II c. 1?⟩ dicentem. 5) nihil enim solidioris eruditionis a Musarum sacrariis alienum est f. 300 B 1. 6) s. Bd. II. 7) Criticus ⟨V⟩ cap. 2—8. 8) Historicus ⟨I⟩ c. 5—16. Hypercriticus ⟨VI⟩ c. 3. 9) Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre ... Paris 1562. p. 3. s. auch Klein a. a. O. S. 20 f.: Statt des Chors Soldatengespräche. Zeichen der Opposition sind auch die biblischen Stoffe, ihr Pochen auf die jetzt erst zu erwartende «wahre» Tragödie und Komödie. 10) De l'art de la tragédie Paris 1572. p. 3 ss. Die reiche Literatur über die dramatischen Einheiten in Frankreich ⟨schon 1879 H. Breitinger les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille, Génève, 2. éd. 1895⟩ verzeichnen und benützen die beiden öfters zitierten Münchener Dissertationen von Ebner und Klein. 11) Spingarn l. c. p. 173 ohne nähere Angabe. 12) p. 29 édit. Blanchemain. Er will sich lieber auf sie stützen. Erstes Auftreten des für diese Sphäre der antiken Theorie später so wichtigen Ausdrucks? 13) L'Art Poétique. Lyon 1555. p. 24.

234. 1) Padua 1607, in der Sammlg. der Controversie sulla Gerusalemme liberata in den Opere di Torq. Tasso ed. Rosini 4 ⟨21⟩ 143—297. Das Resultat ist, daß Tasso sowohl Homer als Virgil 1⟩ im Helden 2⟩ in Einheit 3⟩ Vollständigkeit 4⟩ Größe der Handlung übertreffe. 2) s. Bd. II.

235. 1) Der Druck von 1554 Vinezia liegt neu vor in der Bibliotheca rara ed. Daelli No. 52 Milano 1864. Über seine Priorität Tiraboschi VII, 947 ss. 2) I Romanzi ... divis in tre libri, ne' quali della poesia e della vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta. Ven. 1554. 3) Noch Cervantes motiviert seine «Satire gegen die Ritterbücher», ohne auf die windigen Polizeiandrohungen gegen sie einzugehen, in erster Reihe damit, daß «Aristoteles ⟨2. Basilius, 3. Cicero⟩ nichts von ihnen wußte». Vorwort zum Don Quixote I. T. 4) Spingarn l. c. spec. 110—124. Saintesbury II, 58—64. 90—92 u. ö. haben den Streit über die romanzi ausführlicher behandelt. 5) vgl. oben S. 132 A. 1. 6) vgl. oben S. 35 A. 4.

236. 1) Opere Ven. 1740. V, 521. Seine für das Wechselverhältnis zwischen Incest und Barock typische Tragödie, nach Ovids Heroide XI, deren damalige Popularität Camoens bezeugt Lusiadas VII, est. 79, zum Ersatz der verlorenen Tragödie des Euripides. Über sie und ihr im pastoralen Drama erst später zur Geltung kommendes wechselndes Versmaß, sowie den Streit über sie s. Creizenach II, 400 ff. 2) de poeta ⟨libri VI⟩ Dialoge mit Platonischer Szenerie. Ven. 1559. p. 150 im 2. Buche ⟨das der «Epica, quae omnium maxima est» unter den «partes poeseos» gewidmet ist, mit Zugrundelegung des Virgil. Praef. Neapoli 1558. Hieron. Ruscellio⟩ sp. p. 150 sq.: Sane pictores ipsi, fictoresque praeter id quod unius est nihil aliud exprimunt uti cum Meleagri, Laocoontis, Hippolyti casum ... imitantur. Nun können aber aus einem Epos viele Tragödien gemacht werden. Quid tum? putasne, ut unum sit quod multiplex est, non licere, nec multa posse una actione contineri? Vergleich mit der Individualität der Menschenseele, die die Kraft ⟨vis⟩ zu mehreren in sich enthalte und doch nicht in sich zerfalle, mit dem Leibe und seinen Gliedern. Sic una Heroica poesis non Tragoedias, sed eorum argumenta aut potius semina complura comprehendit, quae

sejungi cum possent, in plures fabulas abirent. S. auch Arte Poetica l. c. p. 11. 34 ss. 3) Minturnos l'Arte Poetica ⟨s. p. 30⟩ in vier ⟨dialogischen⟩ Büchern «della Poetica Thoscana» das erste Muster eines Kompendiums klassischer Nationalpoetik, in der «alles erklärt wird, was von Aristoteles, Horaz u. a. griechischen und lateinischen Autoren zur Belehrung der Poeten geschrieben worden ist» ⟨Titel⟩ wirkte schon deshalb besonders auf die reformierten Länder, vgl. Verf. Poet. d. Ren. in Dtschl. S. 19. Saintesbury II, 56. 4) de poetis nostrorum temporum, Flor. 1551. Neue Ausgabe von Karl Wotke, Lat. Literat.denkm. d. 15. u. 16. Jahrhunderts No. 10. Berlin 1894. Sein progymnasma adversus literas et literatos ⟨schon vor 1533, Opp. ed. Bas. 1580 II, 422—55⟩ eine Hauptquelle für Burckhardt, C. d. R. I⁴, 305 f. u. ö. Hier interessiert es durch seinen Einspruch gegen die billige und irreführende Verleihung von klassischen Beinamen, so «alter Maro» an Baptista Mantuan: «At bone Deus! quam dispar ingenium!» l. c. p. 25, 9. 5) l. c. 40, 19 s. 6) Sie erschienen ⟨mitunter tautologisch⟩ erweitert um 6 Bücher ⟨über Verismus, Allegorese, Elocutio⟩ del Poema Eroico ⟨Opere XII, 1—195⟩, denen noch eine «Verteidigung des Virgil» angehängt werden sollte ⟨Solerti I, 793⟩, erst nach dem Tode Scipione Gonzagas, an den sie ursprünglich gerichtet sind ⟨nach Rosini: 1594. Wie Spingarn l. c. p. 119 dazu kommt, den terminus ad quem der Publikation auf 1587 festzusetzen, gibt er nicht an⟩: Discorsi del Poema Heroico del S. Torquato Tasso All' Illustr. etc. Cardinale Aldobrandini . . . in Napoli s. a. Genauer Titel der seltenen Ausg. bei Solerti I, 793 A. 5 In Opere di Tasso colle controversie sulla Gerusalemme p. c. di G. Rosini Pisa 1821—32. Bd. 12, 197—248, Bd. 10, 18—23 die Dokumente des Streits vgl. Solerti, Vita di Torqu. Tasso, Torino 1895, I cap. 20. 7) Solerti, II ⟨Parte e lettere di diversi a documento etc.⟩ p. 92. Tasso verkehrte als Paduaner Student in seinem Hause und vergleicht es im Discorso I ⟨Rosini, 12, 210 = Poema Eroico II, 12, 63⟩ der Akademie und dem Lyceum, «in cui i Sokrati e i Platoni avevan in uso di disputare». Später beschuldigte er Tasso, ihm seine Ideen in der Poetik gestohlen zu haben. Lettere 91 und 94 bei Solerti ⟨II, 148. 154⟩.

237. 1) l'Arte Poetica p. 30 s. sp. 31 wie eine Herausforderung Tassos: Haveva l' antica gl' Iddij cosi i Celesti come gl' Infernali e terreni. La moderna ha gli Angioli et i Santi nel Cielo et un solo Iddio, et in terra i Religiosi et i Romiti. Haveva quella gli oracoli e le sibylle. Questa ha i negromanti e le maghe. Quella l' incantatrici etc. Tasso macht ihn in seinen Dialogen ⟨Op. IX, 107⟩ zum Lehrer der Schönheit: «Il Minturno, ovvero della Bellezza.» 2) Opere XII, 197 sq. vgl. Bd. II. Die «materia nuda» kann der Dichter im Gegensatz zum Redner wählen. Die modernen Stoffe stellt Tasso ⟨199⟩ unbefangen zu denen, die «nach Aristoteles wegen der Neuheit dem Volke gefallen wie die Blume des Agathon.» 3) XII, 208 ⟨Theagenes und Chariklea⟩. Über Tassos Gleichsetzung der Liebe mit dem Kampf als heroischem Vorwurf und seine Bereitschaft, sie als solchen «mit der Vernunft, mit Plato, mit Aristoteles zu verteidigen» s. P. L. Cecchis Biogr. i. d. dtsch. Ausg. Lpz. 1880 S. 178. 4) XII, 200 cf. ib. 19. 23. 33. 40. 5) Lond. 1651. 4. ⟨Works 1673⟩, nur drei Gesänge, zu denen John Gay ⟨works 1773 vol. IV⟩ drei weitere fügte. Der Stoff ist die Werbung des Longobardischen Helden um Rosalinde. 6) Bei Gelegenheit von Sannazaros Christeis, über deren Titeländerung ⟨statt Parthenotocia oder Theotocia⟩ in de partu virginis Scaliger Aufschluß gibt, Poet. fol. 314 A. 1: Praeterea Musas quid attinet admiscere? nam et numina Ethnica sunt et ficta atque etiam a poetis prostituta. Ipse in secundo negat Musis notum antrum recte illo versu . . . at hic notum ait . . . 7) Canto I, st. 2. 8) . . . laonde proporrei di gran lunga la persona di Carlo e d' Artù a quella di Teseo e di Giasone, Poem. Er. II l. c. XII, 45 = Disc. I. XII, 203. 9) Auch hierfür ist Virgil Muster: . . . le poesie di Virgilio son degne di tanta laude, quanta può darsi

a poeta di quella età, nella quale egli scrive ib. 10) l' epico all incontro vuole nelle persone il sommo della virtù etc. disc. I l. c. XII, 207.

238. 1) vgl. chi vuol formare l' idea d' un perfetto cavaliere . . . libr. II del Poema Eroico. XII, 45 s. 2) Disc. II. XII, 216 ss. 3) Disc. III. XII, 234. 4) della vera poetica c. III. 5) bei der Aufführung in Florenz. G. Sacchi, Vita di T. Tasso vor s. Ausg. Milano 1844, p. LVII. 6) una fabbrica che altra forma non aveva se non quella di un semplice dormentorio di frati. Lettera di Bastiano de' Rossi, cognominato l' inferigno, accademico della Crusca, a Flaminio Manelli, nella quale si ragiona di Torquato Tasso e del dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino. Firenze 1585 bei Rosini X, 77 s. Vgl. Degli accademici della Crusca, difesa dell' Orlando Furioso, dell' Ariosto, contra il dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrini. Stacciata prima. Firenze 1584.

239. 1) canto XIII, st. 76 s. 2) XIV, stanza 10. 3) s. oben S. 167 A. 3. 4) oben S. 179.

240. 1) p. 14 der ed. Basil. 2) Ein Vergleich der erbärmlichen Wiener Ausgabe 1570 mit der glänzenden Baseler von 1576 zeigt den Weg, den das Buch alsbald gemacht. C. erlebte seinen Erfolg nicht ⟨† 1571⟩. Er nennt in der Widmung an Maximilian II. vor der Wiener Ausgabe die Aristotelische Poetik einen ersten rohen Entwurf ⟨über seine entsprechende Textauffassung s. Spengel a. a. O.⟩, den er jetzt erst ausführe. Scaligers Grundirrtum sei der gewesen, daß er die Charakteristik zur Hauptsache in der Poetik mache. Danach wäre Theophrast der größte Dichter. Es sei aber die Handlung. l. c. p. 140, 20 sq. Vida habe mit Statius und Nonnus die Handlung in der bunten Vielfältigkeit gesucht, wie die Herakleiden und Theseiden bei Aristoteles, p. 177, 39 sq. Wegen mangelnder Einheit der Charakteristik tadelt C. wiederholt Dante ⟨dessen Guido v. Montefeltro, Brutus⟩ p. 182. «Ob ineptum de Torqu. Tasso judicium» grollt ihm Jo. Georg. Styrzelius, ein Augsburger Sammler, der 1665 «ex Musaeo» ein Gedicht de pictura Lud. Castelvitrei herausgab: B. R. M. Diss. 983 ⟨51⟩. Dies ist kein theoretisches Gedicht über bildende Kunst, welches C.'s Grundsätzen zuwiderlaufen würde, nach denen Lehre und Versmaß unvereinbar sind. Sondern es ist eine politische Bildbeschreibung mit angehängtem «fabula docet» ⟨Rutenbündel aufgelöst zu zerbrechen⟩ am Schluß durch einen Blutsturz des Dichters unterbrochen. C.'s kunsttheoretisches Grundtheorem ist das echt barocke der Verdeutlichung durch Heraustreibung der Einzelheiten ⟨enargia des Demetr. Phal. s. oben 217 a. A. 6⟩. Er nennt es maniera particolareggiata ⟨p. 41 sq. 563⟩ und stellt sie als Homerisch in Gegensatz zur universaleggiata des Virgil. Zur letzteren stellt er auch die pitture picciole e confuse, in denen «man die Fehler nicht gleich erkennen kann» ⟨56, 9 sq⟩. Nach dieser Methode hat er denn auch den Aristoteles «particolarisirt». 3) Bayle nach der Suite der Menagiana p. 82 de l'éd. de Hollande. Bayle hat C. die verfängliche Ehre erwiesen, in der Préf. zur ersten Ausgabe seines Dictionn. ⟨III⟩ von ihm auszugehen: au lieu d'imiter Castelvetro qui finissoit ses Citations par etcaetera, avant même qu'il eût copié l'endroit nécessaire . . . 4) Wohl der Hauptanlaß für Bayles Artikel über ihn s. Note A. Sein Verbrechen war, ein Buch Melanchthons zu übersetzen. In der Widmung an Kaiser Maximilian stellt er sich als Verfolgten dar. Der Historiker des Tridentiner Konzils, Kardinal Pallavicini, lib. XV c. 10 No. 15, versichert das Gegenteil. Näheres in der ausführlichen Vita del autore vor den Opere varie critiche, Lione 1724, die auch einige kühle religionsphilosphische Aphorismen bringen. 5) vgl. Aristot. Poet. p. 1462 b. 4 sq. Ein weiteres lehrreiches Beispiel wird unten S. 245 A. 10 wörtlich angeführt. 6) l. c. p. 694. 7) Im Gegensatz zur Belehrung! Vgl. die Polemik von Scudéry, Préf. zum Alaric à la Haye 1685 p. 6. Jules de la Mesnardière, Préf. zur Poétique Paris 1640. Über seine Force und Subtilité Balzac lettre V an Chapelain bei Teissier, Eloges tirez de Mr. de Thou I, 391 s. 8) Ant. Fusco, La

Poetica di Castelvetro Napoli 1904. p. 154. 9) Essai d'un Estétique de Théâtre ⟨Quarante ans de Théâtre Paris 1900⟩. 10⟩ l. c. p. 534, 20. 11) . . . dum explicare professus est, potius implicavit et explicatione reddiderit indigentem, ita ut propter acutissimas ejus dubitationes nulla nunc ars propemodum esse perturbatior et confusior atque adeo difficilior et obscurior videatur. Ant. Riccobonius Studiosis Poeticae vor Poetica Aristotelis latine conversa, Patavii 1587. «comme le Thersite d'Homère», Dacier, Poétique d'Aristote, Paris 1692. Préf. p. 22. vgl. auch Muratori, Perfetta Poesia l. c. I, 319.

241. 1) Della Poetica di Fr. Patrizzi la Deca Disputata, la Deca Istoriale, beides in Ferrara 1586. 2) Deca Disputata p. 3 s. 3) Über diesen Spätplatonismus in der deutschen Poetik des 17. Jahrhunderts s. mein Buch darüber S. 136 ff. Über das Buch des Jesuiten Antonio Possevini de cultura ingeniorum ⟨Bibliotheca selecta Colonia 1607. lib. I⟩ als Programm ihrer Erziehung s. des Verf. Gracian u. d. Hoflit. S. 66 ff. 4) Trimerone, Riposta al Signor Torq. Tasso, am Schlusse der Deca Disputata l. c. p. 211—250 bei Rosini X, 193. Solerti I, 426 s. 5) Deca Disp. 61 ss. 6) ib. p. 178 ss. 7) Deca Istoriale p. 296. 382. 8) II, 1 p. 654 A. 9) Deca Disp. 192. 10) I 1, 10. p. 7 Casaubonus.

242. 1) Deca Disp. p. 192. 2) ib. 147. 157. 164. Welche Anwendung dies in der Jesuitenpoetik findet, ersieht man aus Possevin, der das längste und hauptsächlichste seiner drei der Poetik gewidmeten Bücher ⟨l. c. lib. XVI, 150 Folioseiten⟩ der Geschichte widmet. Es folgt darauf in einem Buche: de poesi et pictura und endlich die Kunst des Briefschreibens unter dem spec. Titel «Cicero». Über diese ihre ⟨auch im Altertum verbreitete [Immisch]⟩ Auffassung der Poesie als ἔμμετρος ῥητορεία = «eloquentia ligata» ⟨Masenius Colon. 1654⟩ und ihre allseitige Einwirkung auch auf die reformierten Kreise s. Verf. Poet. d. Ren. S. 332 ff. 340 f. 358 A. f. 3) Sämtliche Werke II S. 96. 4) II A. 1. Stuttg. 1847. II, 58 ff. 5) Die Ed. I von 1572 in Souza-Bothelos großer Ausg., Paris 1818. Canto III estanza 1 preist die Gaue von Griechenland, que creastes os peitos eloquentes e os juizios di alta phantasia. 6) Canto III est. 57. 7) Canto VI estanza 66. 8) Canto I est. 11. 9) Canto I est. 4 s. cf. V est. 99 s. 10) Canto I est. 30—33 s. 11) Canto II.

243. 1) Der Ilha de Venus in c. IX est. 18 ss., allegorisch salviert in estanza 89 des Canto IX, könnte ⟨nach Mitteilung Prof. Max Buchners, weiland Konservators des ethnographischen Museums in München⟩ auf eine in den östlichen Meeren allverbreitete Schiffersage zurückgehen, die jedem Sammler japanischer Erotika als die «Geschichte von den drei Fischern» wohlbekannt ist. — Camoens theoretisiert übrigens durch den Mund seiner Thetis über die poetische Bedeutung seiner antiken Mythologie und ihre astrologisch-allegorische Herkunft ausführlich in Canto X est. 82—84. 2) Canto IX est. 74. 3) Canto V est. 39 ss. 4) ib. est. 52—59. 5) Canto III—V. 6) Canto VIII. 7) Canto VI. 8) Dies Stichwort der heutigen Modernen, bereits in H. v. Kleists Prinzen von Homburg ⟨1810⟩, wirkt im heutigen Publikum besonders von dieser Stelle noch dazu im Aktschluß ⟨II. 10⟩: «Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen etc. . . . Und wenn er mir in diesem Augenblick — Wie die Antike starr entgegenkommt — Tut er mir leid und ich muß ihn bedauern.» 9) The Life of King Henry the Fifth. Prologues spez. zu Akt I, II, III The Winters Tale, Act IV. Sc. 1, enter Time the Chorus: stete Bitten um Verzeihung, daß die Aristotelische Forderung ⟨Poet. 7. p. 1450 b. 34 sq.⟩ der Übersehbarkeit ⟨θεωρία τοῦ ἀναισθήτου⟩ im äußerlichen Verstande nicht innegehalten werde ⟨but pardon gentles all, the flat unraised spirits that have dared on this unworthy scaffold so great an object. [παμμέγεθες] o pardon! Henr. V to I v. 8 ff.⟩. Ferner Wendung an den inneren Sinn ⟨imaginary forces v. 18 sollte hier nicht die merkwürdige antike Kunsttheorie vorliegen, die wir aus Philostrat kennen

und die von Külpe behandelt ist: «Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen», in «Philos. Abhandlungen M. Heinze gewidmet», Berlin 1906, 117 ff. Immisch⟩: piece out our imperfections with your thoughts ⟨v. 22⟩ im Hinblick auf Raum ⟨little place v. 16 linger your patience on and will digest — the abuse of distance, to Act II v. 31 f. Thus with imagined wing our swift scene flies — in motion of no less celerity — than that of thoughts, to Act III v. 1 f.⟩ und Zeit ⟨jumping o'er times . . . into an hour-glass to v. 29 f. Impute it not a crime . . . that I slide o'er sixteen years . . ., since it is in my power — der Zeit! — to o'erthrow law [!] and in one self-born hour to plant and o'erwhelm custom. Winters Tale IV 1, v. 4 ff.⟩. Über die ideale Zeiteinheit und Ortsperspektive bei Sh. sind wohl auch Gesetze konstruiert worden: N. J. Halpin, the dramatic unities of Sh. Dublin 1849, an die Adresse Edinburger Romantik. Sh.'s «angebliche Regellosigkeit» weist an der Hand der Stücke selbst zurück mit Berücksichtigung der eigentlichen Forderungen des Aristoteles und der Praxis der antiken Bühne Gervinus II⁴, 460—488.

244. 1) Poet. d. Renaiss. in Dtschl. S. 22 A. 3 A. f. 2) II Sc. 2, 386 ff. III Sc. 2, 1 ff. Globe Ed. p. 823 b. 827 a. 3) III Sc. 2, 103 ff. p. 828 a. 4) II Sc. 2, 415 f. 823 b. 5) Trattato delle scene in libro II ⟨Opere l. c. p. 48—52⟩ nach Vitruv V c. 8. della Scena Comica ⟨mit verbreiteter Abbildg.⟩, tragica, Satirica: Vitruvio volle che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori e fontane . . . alcune capanne alla rustica . . . für die licentiosi: die pastorale Szenerie in Shakespeares Waldspielen. 6) oben 235. 7) Beidemal als Ethiker: Taming of the Shrew I Sc. 1 v. 32, p. 232 a. Troil. and Cressida II Sc. 2 v. 166, p. 632 a. Wer die zweite Stelle ⟨Aristoteles im Munde Hektors vor Troja: not much unlike joung men, whom Aristotle thought unfit to hear moralphilosophie cf. Eth. Nikom. I c. 1, p. 1095 A l. 2 sq.⟩ zu den vielberüchtigten Zeugnissen von Shakespeares Unbildung zählt, verkennt sein Bewußtsein von der licentia poetica gegenüber seinem Publikum. 8) II Sc. 2, 457 f. p. 824 a. 9) Malone z. d. St. nach Fr. Peck, Desiderata Curiosa London 1779. II p. 25. 10) Über den englischen Dominikaner Nikolaus Treveth ⟨ca. 1260—1330⟩ s. Creizenach a. a. O. I, 487 f. II, 486.

245. 1) vgl. oben S. 21. 2) Cunliffe, Early engl. class. tragedies ⟨Senecas Einfluß auf Shakespeare⟩ mir noch nicht zugänglich. 3) II Sc. 2, 419 f. p. 823 b. 4) Die Gegenüberstellung von gravis und levis, trinummus 684. 5) Donati Commentum l. c. 22 s. ⟨de comoedia V, 1⟩: comoediam esse Cicero ait imitationem vitae speculum consuetudinis, imaginem veritatis. ⟨cf. V, 5.⟩ 6) Die Folio läßt das «was» aus. Hamlet braucht also nicht von der Persönlichkeit des berühmten Schauspielers anfangen zu wollen, sondern von einer besonderen Leistung seiner Kunst, auf die Cicero so gern eingeht, wie etwa der de oratore III c. 26 ⟨101⟩ besprochenen. An honest method, den Hamlet den Schauspielern ⟨II, 2, 465⟩ rühmt, erinnert lebhaft an Roscius Ausspruch bei Cicero de or. I c. 29 ⟨132⟩: Caput esse artis decere, quod tamen unum id esse, quod tradi arte non possit. Die Absicht des Prinzen ist jedoch hier nur, dem Höfling den Kitzel zu vertreiben, daß er ihm «was Neues» auftischen könne. Er lenkt das Thema auf Schauspieler im Moment, da jener von deren Ankunft berichten will. 7) Haml. III Sc. 2, 274 ⟨p. 829 b.⟩. 8) Zum Arzigoglio ⟨jetzt mit La Strega veröffentlicht von Fanfani in Comedie di A. Grazzini Florenz 1897 p. 435⟩ über den Creizenach a. a. O. II, 317 berichtet ⟨über ein ins Englische übersetztes Stück III, 548 f.⟩. Über Lasca s. Gentile, Annali d. R. Scuola Normale Superiori di Pisa. Filologia XII 1897. 9) II c. 12. Ihre damalige Häufigkeit s. Spingarn l. c. 104 f. 10) Gegen Aristoteles, der ⟨im 8. Kapitel der Poetik⟩ ostinatamente commanda, che l' attione riempiente la favola sia una, et d' una persona sola, et, se pure sono più attioni, che l' una dipenda dall' altra. ne di ciò adduce ragione ⟨? die Zusammengehörigkeit der Geschehnisse,

ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν [ἢ] εἰκὸς θάτερον γενέσθαι p. 1451 a. 25⟩ o pruova niuna ⟨Odyssee!⟩, se non l' essempio de poeti tragici, e d' Homero, che si sono attenuti alla singolarità dell' attione d' una persona in comporre la favola. Ma egli si poteva bene avvedere, che nella tragedia, e nella comedia la favola contiene una attione sola, o due, le quali per dipendenza possono essere reputate una, e più tosto d' una persona, che d' una gente, non perche la favola sia atta a contenere più attioni, ma perche lo spazio del tempo al più di dodici hore, nel quale si rappresenta l' attione, e la strettezza del luogo, nel quale si rappresenta l' attione, non permettono moltitudine d' attioni, o pure attioni d' una gente, anzi bene spesso non permettono tutta una attione intera, se l' attione è alquanto lunga. l. c. p. 178, 39 ss. Die Stelle diene als wörtliches Beispiel seiner Art. Shakespeare hat sich als Poet in der Konzeption seiner Doppelhandlungen natürlich an Aristoteles Beobachtung der logischen Unterordnung der Seiten- unter die Rumpfhandlung ⟨Glosters unter Lears Geschick⟩ gehalten, und nicht an ihre Zusammenschweißung unter dem Gesichtspunkt des engbegrenzten Ortes und Zeitraums von 12 Stunden. Immerhin hat Castelvetro die für Shakespeares Praxis wichtige Diskussion der Doppelhandlung angeregt. Eine Prüfung von Shakespeares Sprachkenntnissen als Voraussetzung seiner Beteiligung an der Aristotelesdiskussion erscheint am Schlusse des Nachweises ihrer Allverbreitung durch das 16. Jahrhundert überflüssig.

Nachträgliches ⟨zur «Wiederbelebung»⟩.

S. 105. K. Burdach, Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit ⟨Berl. 1913⟩ geht mir in diesem Moment zu. Ich muß mich hier darauf beschränken, auf meine voraussichtliche Besprechung in der Zeitschr. f. deutsche Philologie zu verweisen.*)

S. 113 ⟨73⟩. Ein deutsches Beispiel für die «Autorität» der Schule des Proklus «des Scholastikers unter den griechischen Philosophen» in dem Ende des 12. Jahrhunderts aus dem Arabischen übersetzten liber de causis ⟨«ab aliquo philosophorum Arabum ex praedicto libro Proculi — der *στοχείωσις θεολογική* — excerptus» Thomas v. Aquin vgl. S. 12 ff. von O. Bardenhewer, die pseudo-aristotelische Schrift: Über das reine Gute, bekannt unter dem Namen liber de causis, Freiburg 1882, vgl. S. 121 ff. 152⟩ bei Ad. Spamer, in Texten aus der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts ⟨Jena 1912, S. 68 ff. Nr. 7, eine Predigt aus der Schule Meister Eckharts über Psalm 2, 7⟩: Da die haidnischen meister da redent von der natur da sprechent sie: prima causa plus est influens super suum causatum, quam causa secunda universalis. Cum ergo removet causa secunda universalis virtutem suam a re causata universali, primaria non auffert virtutem suam ab ea. = Liber Aristotelis de expositione bonitatis purae § 1, genauer Text bei Bardenh. S. 163. Über «frappante Anklänge» bei den deutschen

*) In der Sammlung «Vom Mittelalter zur Reformation» werden ⟨zur Illustrierung der Wirkung Petrarcas auf die deutsche Kanzlei in Böhmen⟩ in Aussicht gestellt: Petrarcas Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen; Briefe, Schriften und Gedichte des Kanzlers Johann von Neumarkt ⟨G. Voigt II^3 268 ff.; Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation 1892⟩ und die Werke Heinrichs von Mügeln, dieses freilich noch wenig renaissancegemäßen Hofdichters Karls IV. ⟨s. besonders sein Urteil über Grammatik und Rhetorik im Munde des Kaisers in seinem allegorischen Krönungsstreit der ⟨12⟩ artes «der meide kranz» 240 b f. der Gött. Hs.⟩, aber eines der frühesten Übersetzer eines antiken Prosaikers, des Valerius Maximus ⟨Augsburger Wiegendruck von 1489⟩.

Mystikern ebd. S. 296 f. Über den Proklusverarbeiter Meister Dietrich von Freiberg ⟨Theodoricus Teutonicus de Vriberg⟩ s. Engelbert Krebs in Beitr. z. Gesch. d. Philosophie des Mittelalters 5 ⟨Münster 1906⟩ H. 5, 6. Über den lateinischen Übersetzer der «Elemente des Proklus» Wilh. von Moerbeke vgl. Philologus von 1912, S. 158.

S. 113, Abs. 3. Daß die Karthause, der Petrarcas Bruder Gherardo angehörte, unmittelbar die «via antiqua» der niederländischen Mystik und damit den deutschen Humanismus ursprünglich angeregt hat, lehrt die Bearbeitung der Petrarcaschen libri de remediis utriusque fortunae durch den Karthäuser Adrianus ⟨W. Moll u. P. Zuppke, Die vorreformatorische Kirchengeschichte der Niederlande 1895, II, 369 ff.⟩. Ferner die Bekehrung Geert de Groot's durch den großen Karthäuser Heinrich Aeger von Kalkar. ⟨Petr. Horn, De Vita Mag. Gerardi Magni, Nederl. Archiv vor Kerkgesch. 6 (1909), 325 ff.⟩

S. 243, Anm. 9, Z. 7. Gewiß können die Philostrate ⟨vgl. oben S. 1 ff.⟩, als antike Hinweiser auf das Verderbliche und Unzulängliche des Naturalismus in der Kunsttheorie und die stete Notwendigkeit der Kunstergänzung durch den inneren Sinn des Beschauers auch Shakespeares Appell an die imaginary forces im Theater ⟨das der jüngere Philostrat im Prooemium ausdrücklich hineinbezieht⟩ vorbereitet und ausgebildet haben. Über das nächste Fortwirken der Aldinischen Editio princeps der beiden Philostrate ⟨1503 fol.⟩ im Venezianischen Kunsttraktat vgl. oben S. 148 f. Ende des Jahrhunderts, also grade zu Shakespeares Zeit ⟨Par. 1578⟩ liegt bereits vor die französische Übersetzung des Philostrat von Blaise de Vigenère ⟨suite: Jeune Philostr. Par. 1602, mit Anm. von Th. A. Sieur d'Embry 1615, 1627, 1629⟩, so daß Franciscus Iunius im 17. Jahrh. ⟨de pictura veterum II cap. 3 § 3⟩ bei der Aufzählung der antiken Kunstschriftsteller sagen kann: Utrumque Philostratum . . ., qui omnibus manibus teruntur, praetereo . . . Shakespeares Heinrich V. ist nach einer hervorragenden Zeitanspielung im Prolog zum 5. Akt sicher ins Jahr 1599 zu setzen. Der in Frage stehende Inventio-Prolog ⟨Chorus⟩ zum ersten, wie der zum zweiten Akt, erscheinen überhaupt erst in der Folio 1623.

Jedoch schon vor jener französischen Übersetzung 1576 gibt Johann Fischart in seinem theoretischen Gedichte «die Kunst» ⟨spez. v. 13 f. 18. 85. 97 ff.⟩ eine anti-illusionistische Theorie mit ausschließlicher Verweisung der Kunst an den inneren Sinn, die ohne antike Autorisierung bei diesem Schriftsteller am wenigsten gedacht werden könnte. Über ihre Begründung, wie über andere durch die Reformation herausgeforderte neue Ansätze im Fortwirken der antiken Kunsttheorie, berichtet der zweite Band.

Von Druckversehen bemerke ich:

S. 46, Z. 12 v. u. lies *ὁμοιοτέλευτον*, Z. 2 v. u. *ῥυθμός*.
S. 118, Z. 20 v. o. Ben Jonson.
S. 232, Z. 7 v. o. *μαμμᾶν* etc.
S. 236, Z. 9 v. o. der Canace.
S. 237, Z. 3 v. o. Perrault.
S. 244, Z. 2 v. o. Grays Inn.
S. 248, Z. 16 v. o. Hermes ⟨statt Hennes⟩.
S. 311, Z. 26 v. o. bedeutet das Abbrechen der Ottaverime am 7. statt 8. Verse nur Druckversehen.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

409

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
1044
B65
1914
v.1
c.1
ROBA